



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Bulthaupt, Heinrich: Die deutsche Bühne der Gegenwart : 1. Spielweise  
und Inscenirung.

**urn:nbn:de:gbv:46:1-908**

gewesen. Etwas Habsucht, Eigennuz, Brutalität, Anauferei, sehr wenig kalt Blut, immerhin; aber wider Recht und Billigkeit mit schlauer Benutzung der Umstände der Gegner mehrenhaft zu verkürzen, das haben regelmäßig die Parteien nicht gewollt; und Ausnahmen bestätigen die Regel. Steht erst die gegenseitige Anerkennung der Ehrlichkeit fest, so ist auch weiterzukommen. Beide Teile haben eine gemeinsame Kalamität erst zu tragen, dann zu überwinden. Nachdem die unglücklichen Obligationen, so wie sie sind, ausgegeben und angenommen worden, nachdem dann Deutschland zur Goldwährung übergegangen, und die Relation von Silber zu Gold von 1:15½ gefallen war auf 1:19 und darunter, da war auch ein Verlust von fünf und mehr Millionen Silbergulden im Jahre für einen von beiden unvermeidlich geworden: entweder die österreichischen Schuldner mußten um soviel mehr zahlen, als sie erwartet hatten, oder die deutschen Gläubiger mußten um soviel weniger erhalten, als sie erwartet hatten. Diese böse Lage besteht heute noch, und sie wird noch länger bleiben, wenn die Deutschen und Österreicher fortfahren, einander zu bekämpfen; viribus unitis aber würde sich doch manches zur Verkürzung der Dauer thun lassen. Es wäre also die Aufgabe der Presse, vorerst die nötige Stimmung zu schaffen, beide Teile zu überzeugen, daß ein sehr komplizirter und schwer zu beurteilender Fall vorliegt, beide vor Überhebung und Überschätzung der von den eignen Landesgerichten für sie gesprochenen Urteile zu warnen. Leids haben die Deutschen den Österreichern in diesen Sachen auch schon genug zugefügt; ob das Recht auf ihrer Seite gewesen, ist sehr zweifelhaft; ob die Billigkeit, mindestens noch nicht ganz gewiß. Die österreichischen Eisenbahngesellschaften, die Vertreter eines der bedeutendsten Industriezweige des reichen Kaiserstaates aber mögen sich überlegen, daß sie besser gethan haben würden, nicht ganz so jämmerlich zu schreien, als ob es gleich ans Leben ginge, und überhaupt statt der Manieren des Kleinkrämers, der keinen Kreuzer unbesehen aus der Kasse geben darf, etwas anzunehmen von dem Wesen des großen Kaufmanns, dem sein Kredit mehr gilt als der Kassenbestand.“

Berlin, im Dezember 1881.

III. S. 4.



## Die deutsche Bühne der Gegenwart.

### I. Spielweise und Inszenirung.



icht von alten Zeiten soll hier die Rede sein, und der Verfasser denkt nicht daran, die oftgehörte Klage über den Verfall der Schaubühne anzustimmen, die in der Regel auf Grund einer sehr trügerischen Voraussetzung laut wird: der Schwärmerei und Illusionsfähigkeit der Jugendjahre — oft leider nicht einmal der eigenen Jugendjahre. Täuscht uns schon die eigene Erinnerung über den Wert

dessen, was uns bei der ersten Bekanntschaft mit der Welt der Bretter ergriff, so werden wir noch weit öfter durch andre getäuscht, die, vielleicht ein langes Leben hindurch mit dem vielgestaltigen und buntscheckigen Organismus des Theaters vertraut, kurz vor Sonnenuntergang zur Feder greifen und in ausgiebigen Memoiren der entschwundenen Zeit und sich selbst ein Denkmal setzen. Gehen solche Aufzeichnungen von Theaterleitern und Kritikern aus, so mag ihnen immer noch eine gewisse Sachlichkeit eignen; giebt aber der Schauspieler selbst einen Abriss seines Wirkens, eine Schilderung der Charaktere, mit denen er in Berührung gekommen, der Kreise, in denen er gelebt, so kann man sicher sein, daß das Standesbewußtsein sich in selbstgefälligstem Lichte bespiegelt und auch das Unbedeutendste interessant zu färben und zu etwas Wichtigem aufzubauchen bemüht ist. Die „Komödiantenfahrten“ der Karoline Bauer sind noch in aller Erinnerung: gewandt geschriebene Feuilletons, aber so aufgeblasen, so durch und durch romanhaft, unecht und unwahr, daß es des Nachspiels, das auf dem Grabe dieser alten, intriganten Person bedauerlicherweise aufgeführt wurde, für das aufmerksame Auge nicht bedurft hätte, um sie als das, was sie sind, zu kennzeichnen. Und mit solchen Schauspielereien wurde ein großer Teil unseres lesenden Publikums unterhalten und über die künstlerische Bedeutung der guten alten Zeit belehrt! Auch besser gesinnte Autoren nützen der Kunst mit dem Schwelgen in den Reminiscenzen großer Genüsse wenig. Eine schauspielerische Meisterleistung ist leider weder mit dem Griffel noch mit der Feder zu bannen, und die Gegenwärtigen immer und immer auf Ludwig Devrient und Seydelmann, auf Anschütz und Josef Wagner verweisen, müßte diese ganz und gar verwirren und verbittern, wenn sie nicht gelegentlich in den Zeitungen der zwanziger, dreißiger und vierziger Jahre nachblättern und sich überzeugen, daß die damaligen Recensenten auch an diesen Meistern das Siegfriedsmal zu finden gewußt haben.

Alles in allem, scheint nun zwar so viel gewiß zu sein, daß die eigentlich tragischen Schauspieler heutzutage ausgestorben sind. Wenigstens existiren meines Wissens keine, die auf dem großen Kothurn nicht irgendwie strauchelten. In dieser Beziehung war das vielangefeindete und in der Vorbereitung und der Ensembleleistung entschieden ungenügende Münchener Gesamtgastspiel vom Sommer 1880 überaus lehrreich. Sei es, daß eine gewisse Befangenheit, deren sich auch der vollendetste Routinier vor einem neuen, kritisch gestimmten Publikum nicht zu erwehren vermag, die schauspielerischen Gaben der berufenen Künstler beeinträchtigte — gewiß war doch, daß neben vielem Vortrefflichen, das besonders auf dem zweiten und dritten Plan geleistet wurde, die ersten tragischen Aufgaben keineswegs ohne Rest in die Erscheinung traten. Frau Wolter, die doch für die erste Tragödin der Deutschen gelten soll, ist zwar in den Momenten der fessellosen Leidenschaft von einer hinreißenden naturalistischen Gewalt, aber die vollendete Ausmeißelung des Formellen ihres Spiels läßt sie fast immer ver-

miffen, Verfe spricht fie ſchlecht, und ſo lange eine Rolle die Höhe nicht erreicht hat, vermag ſie, anſcheinend ſelbſt noch nicht intereffirt, auch das Publikum nicht zu intereffiren. Der einzige, wahrhaft zwingend wirkende Künſtler aber, Sonnenthal, erreichte und erreicht immer noch ſeine glänzendſten und überzeugendſten Erfolge nicht in ſolchen Charakteren, die die ſtärkſte innere und äußere Anſpannung der Kraft verlangen, die ſich voll ausgeben und das Schickſal energiſch herausfordern, wie Macbeth, Othello, Karl Moor, ſondern in einer Reihe bizarrer, melodramatiſch, ſensationell wirkender Geſtalten wie Wilbrandts Fabricius, Daudets Risler aîné. Sucht und findet er aber ſeine Aufgaben im Revier der klaſſiſchen Tragödie, dann ſind es nicht die ganzen, ſondern die halben Charaktere, in denen er durch die Wahrheit ſeiner Kunſt ergreift und jeden Gedanken an eine beſſere Löſung des psychologiſchen Problems zurückweiſt. Sein Clavigo, ſein Hamlet, ſein Heinrich der Sechſte ſind einige ſeiner berühmteſten Schöpfungen. Er liebt die problematiſchen Naturen; ſelbſt der Prinz von Homburg, für den ihm der jugendliche, traumſelige Timbre der Stimme abgeht, reizt ihn und giebt ihm Gelegenheit zu einer intereſſanten Verkörperung dieſer ſchwierigen und eigentlich nur durch ein verwandtes Naturell ganz zu deckenden Rolle. Iſt ſchon dieſe Thatſache und der Umſtand, daß Sonnenthal im richtigen Gefühl ſeiner Kraft dem Umkreis des Tragischen, des „großen, gigantischen Schickſals“ ſelbſt fernbleibt, intereſſant, ſo iſt es für Beurteilung deſſen, was die Stärke der modernen Schauſpielkunſt bildet, noch intereſſanter, zu wiſſen, daß Sonnenthal, ein in Wien vergötterter, von der deutſchen Kritik ſo ziemlich übereinſtimmend begeistert anerkannter Künſtler den Gipfel ſeines Könnens in der Tragödie erſt erreicht hat, nachdem er ſich im Konverſationsſtück zur Vollendung ausgebildet. Alſo unſer erſter Tragöde mußte es erſt lernen, ſich auf dem Parquet zu bewegen, ehe er farbiges Koſtüm erfolgreich anlegen konnte.

In dieſer Thatſache liegt der Abriß einer Geſchichte unſeres ganzen modernen Schauſpielweſens. Der realiſtiſche Zug, der mit den dreißiger Jahren unſre Literatur zu beherrſchen anfang und der, anfänglich noch mit jung-romantiſchen Elementen verſetzt, dieſe mehr und mehr verließ, das Gefallen an dem vor allen Augen liegenden, Wirklichen, das die politiſchen und ſozialen Interereſſen und Kämpfe unſeres Jahrhunderts nur immer mehr ſteigerten, ſetzte ſich, wie auf allen Gebieten der Kunſt, natürlich auch auf der Bühne feſt, und feſter als irgendwo ſonſt. Weber Iffland noch Koberue waren in dem Maße realiſtiſch, d. h. bloße Kopiften oder Photographen der Wirklichkeit, wie es Benedix und der treffliche Töpfer, wie es die modernen Luſtſpieldichter bis auf V'Arronge und Moſer-Schönthan waren und ſind. Jene ſchlugen noch immer ein gewiſſes Pathos und in ihren Farcen einen karrikierten Ton an, der ſich von vornherein als abſichtliche Uebertreibung zu erkennen gab — dieſe weiſen einen künſtleriſchen Dialog, ſehr oft auch eine künſtleriſche Führung der Handlung mit wenigen Ausnahmen ab, und wo ſie ſelbſt in dem Kultus des Realen verſagten,

Grenzboten I. 1882.

da setzten die Franzosen ein, die mit ihren Konversations- und Ehebruchsdramen auch die deutschen Bühnen eroberten und unsern Dichtern und Schauspielern den Weg wiesen. Sie erweckten nur, was in unserm Bühnenleben und seiner Literatur dunkel schlummerte. Man wollte von dem Ton einer gesteigerten Empfindung nichts mehr wissen, denn das Zeitalter wußte nichts davon. Wie es in der Unterhaltung und der Korrespondenz unbequem und unbeliebt wurde, starke Gefühle, originelle Gedanken zu äußern, wie das gesellschaftliche Maß und die gute Sitte auch die bürgerlichen Schichten mehr und mehr durchdrang, stimmte man auch auf dem Theater alles auf das Niveau des Gewöhnlichen und der Etikette herab. Alle kleinen Zufälligkeiten des Lebens kopiren zu können, galt als ein Triumph der Natürlichkeit. Die Deklamationsmanier der Weimarer Schule war längst in Mißkredit geraten — man bemühte sich darum, so einfach wie möglich zu sprechen. Diese Wendung läßt sich nicht von oben herab tadeln, sie lag in den Verhältnissen, und daß gegen Luffenberg, Raupach und alle Nachahmer der Schillerschen Diktion, die nur den Tonfall des großen Dichters, nicht aber den Glanz und die Kraft seiner Sprache, geschweige denn seine stilvolle Charakteristik nachzuahmen verstanden, eine Reaktion notwendig war, wird niemand leugnen mögen, der sich mit diesem Zweige unsrer Literatur je eingehend beschäftigt hat. So hat sich denn nach und nach der Konversations-ton ausgebildet, den wir heute auf jedem Theater, selbst dem kleinsten, gut entwickelt, wenn nicht zur höchsten Meisterschaft gesteigert finden. Es giebt kaum eine mittlere Bühne, die nicht unsre neueren Lustspiele mit einer durch die langjährige Übung in diesem Genre erlangten Routine frisch und natürlich darzustellen vermöchte. Der Bonvivant und die Naive sind nirgends ganz schlecht, und man braucht gar nicht einmal das meisterliche Ensemble des Thalia-Theaters in Hamburg aufzusuchen, um eine gute Aufführung eines Moserschen oder Rosenschen Lustspiels zu sehen. Es ist keine Frage, daß die so erlangte Sicherheit auch denjenigen Werken zu Gute kommt, die, mehr als bloße Eintagsfliegen, doch in der modernen Gesellschaft spielen und darum die Beachtung und die tadellose Wiedergabe ihrer Formen erfordern. In den tiefsten Niederungen des Schwantes hat sich Sonnenhals Talent wohl nie getummelt; aber er war ein ausgezeichneter „Graf Waldemar“ und „Marquis von Villemer.“ Vor dem ausschließlichen Verweilen in dieser Sphäre bewahrte ihn der Genius des Burgtheaters und gewiß auch sein eigener — glücklicherweise! darf man hinzufügen. Denn so interessant es auch ist, eine Bühne wie das frühere (nicht das jetzige) Residenz-theater in Berlin mit dem französischen Sittendrama eine Spezialität pflegen zu sehen, die in Herrn Keppler ihren hervorragendsten Vertreter fand, und die ein Ensemble zeitigte, das dem großen Muster des Théâtre français eifrig nachstrebte, so schlägt doch die einseitige Pflege dieser Richtung das schauspielerische Talent in zu schwere Ketten. Als einziges Genre ist das Konversationsstück für eine erste Kraft nicht würdig genug. Weder das Théâtre français noch das

Burgtheater in Wien treiben einen so beschränkten Kultus. Dort spielt man neben Sardou und Augier Viktor Hugo, Molière und Racine, hier hat die Schauspielerin, die heute die Gräfin Terzky spielt, morgen die geizige Geheimrätin in L'Arronges „Wohlthätigen Frauen“ zu geben, und Herr Hartmann, der morgen einen schüchternen Liebhaber zu spielen hat, glänzt übermorgen vielleicht als König Heinrich der Fünfte. Nur als Etappe ist das Salonstück und Lustspiel für den großen Künstler unsrer Tage unentbehrlich. Wer sich ohne allen Zwang im modernen Kleide bewegen gelernt hat, wer dem Publikum den Ton und die Gesten des täglichen Lebens bietet, über deren Wahrheit jeder Theaterbesucher ein kompetenter Richter ist, der ist mit der größten Wahrscheinlichkeit vor der Gefahr bewahrt, in der Tragödie zu bramarbasiren und die breitspurige, hohle Spielweise anzunehmen, die die jugendlichen Liebhaber, die Karlos, Melchthal und Mortimer der Provinzialtheater auszeichnet. Es ist eine ganz tüchtige Probe, jedes Gefühl, jeden Affekt, jede kleine Wortphrase erst auf die simple Form zu reduzieren, die sie in der Alltäglichkeit annehmen. Unfre Mimit ist überreich an kleinen, sprechenden Zügen, wir haben Bewegungen des Kopfes, der Arme, der Hände, die deutlicher als lange Wortreihen sprechen, tausenderlei Nuancen im Klang und Fall unsrer Stimme, die wir mit Worten gar nicht zu umschreiben vermögen. Hat der Schauspieler über dies unerschöpfliche Arsenal seiner Mittel im modernen Drama erst völlig freie Verfügung erlangt, dann wird er, vor eine ernste, stilvolle Aufgabe gestellt, dieselben zu Rate ziehen, und wenn er wirklich die Fähigkeit des tragischen Künstlers besitzt, von dem bloß Zufälligen der Wirklichkeit das Gesetzmäßige, Notwendige des Künstlerischen zu sondern, von dem Soccus auf den Kothurn zu steigen, auch in der reinen Welt, wo die unsterblichen Gebilde der Kunst wandeln, wahr bleiben.

Leider ist nun aber dieser Schritt nur wenigen möglich gewesen. Die meisten modernen Schauspieler sind durch die Ausbildung des Lustspieltons an eine nonchalante, saloppe Sprechweise gewöhnt worden, die sie nicht zu überwinden vermögen oder die sie wohl gar mit Fleiß in die Tragödie übertragen. Mit dem Ton ist die Geste verloren gegangen, und anstatt ihr Gefühl voll auszugeben, moderiren sie alles und beschränken sich auch stimmlich nur auf ein stilles, sanftes Säufeln. Dies abscheuliche „Dünnetun“ ist der Kardinalfehler fast aller Aufführungen großer Dramen in Deutschland, und ist er auch aus der Entwicklung des Theaterwesens sehr leicht zu erklären, so ist er doch nicht minder gefährlich als der pomphafte Deklamationston, für dessen Kultus man Weimar und seine goldnen Tage verantwortlich gemacht hat, und leider zugleich sehr schwer ausrottbar, denn der Geschmack des großen gebildeten Publikums kommt ihm entgegen. Seitdem mit der finanziellen auch die bürgerliche Stellung des Schauspielers sich glücklicherweise mehr gehoben hat, ist es für den wohlwollenden Theaterbesucher eine gewisse Genugthuung, in dem Künstler auch den gebildeten und salonfähigen Mann zu schätzen, und merkt man ihm außerhalb der Bühne oder auf

derselben an, daß er Manieren hat, so hat er bei der Hälfte schon gewonnenes Spiel. Daß die schauspielerische Begabung sich durch keine Bildung erzwingen läßt, wird dabei vollständig übersehen; man will lieber den gebildet redenden, maßvollen, d. h. entseßlich matten Franz Moor als den Dämon, der uns mit der Erzählung seiner Vision bis ins innerste Mark ergreift. Man verehrt den feinfühligten Schauspieler, der es mit der Leidenschaft glimpflich nimmt, aber man verabscheut das kräftige Talent, das des Guten zu viel thut. Eine junge Sängerin mit ausländischem Namen, die von einem Impresario, der die Bärntrommel vor ihr rührte, geführt, vor einigen Jahren zwei oder drei Opernrollen in italienischer Sprache recht schwächlich traktirte, erntete in einer gebildeten Gesellschaft begeistertes Lob, weil sie als Margarete in der Gounod'schen Oper so „ladylike“ aufgetreten sei. Kann man sich, wenn dies möglich ist, wundern, daß die Vertreter des Heldenstücks, die am meisten versucht sind, Stimme und Empfindung zu zeigen, sich diesen Wink der eleganten Welt besonders zu Herzen nehmen und um jeden Preis so matt und conventionell wie möglich sind? Noch ganz kürzlich hatte ich Gelegenheit im Hoftheater zu Stuttgart, einer nicht sonderlich accreditirten Kunststätte, eine Aufführung der „Geschwister“ zu sehen, in der die Marianne in den gewöhnlichsten Soubrettenmanieren gehalten und der Wilhelm so unglaublich marklos und lau gespielt und gesprochen wurde, daß man sich sagen mußte, der Darsteller könne von dem überleidenschaftlichen Inhalt seiner Rolle keine Ahnung haben — wenn man nicht wüßte, daß er den Dokortitel trüge und demnach doch wohl mehr als ein gewöhnlicher Routinier sein müsse. Oder gelten wohl gar die „Geschwister“ für ein Konversationsstück? Dann war jedenfalls die Konversation jener Tage eine andre als die unsrige. Aus jedem Worte der kleinen Dichtung quillt ein Strahl jenes lebhaften Gefühls, welches Leben und Literatur der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts durchflutete, die zurückgehaltene Empfindung will jeden Augenblick die Dämme brechen, und wo sie hervorstürzt, da wird sie zu Zeiten, wie in dem Monolog Wilhelms, in welchem er sich die Reihe der Verlassenen vorführt, deren Herz er mit leichtsinnigen Gefälligkeiten aufschloß, maß- und fessellos. Und diese Fülle der Gesichte denke man sich in ganz gewöhnlichem Tone glatt und verständlich vorgetragen! In Mannheim gab ein oft gerühmter Schauspieler den Don Cesar in West-Moretos „Donna Diana.“ Er hatte eine schöne, imposante und trefflich spielende Partnerin und in den jungen Prinzen zwei liebenswürdige Gefährten; er selbst aber gab in langsamstem Tempo, erregungslos, die prächtige Erzählung des Turniers zum Besten, phlegmatisch war er am Anfang und blieb es am Ende, und wenn der Held die Maske der Verstellung endlich abwirft und befreit, beglückt ausruft: „So laß mich denn, du göttliche, dir sagen, daß alle meine Pulse für dich schlagen,“ selbst da kam unser Cesar nicht aus seiner gleichgültigen Gemütsruhe, und kaum hörbar verhauchten seine letzten Worte hinter dem Gehege der Bühne. Das sind nur einige Beispiele, die jeder Kenner der Bühne

aus eigener Erfahrung vermehren kann; auf den Höhen der Kunst sind sie so gut wie in ihren Niederungen zu finden. Noch bis vor kurzer Zeit hatte das große Talent des Herrn Barnay, von dem in den Zeitungen viel die Rede ist, derselben schlechten Manier seinen Tribut gezollt und dafür von den Kritikern des Münchener Gesamtgastspiels wenig Dank geerntet. Die erste Hälfte seines Leontes im „Wintermärchen“ und der ganze „Macbeth“ waren an seiner konventionellen Behandlung der Rollen zu Grunde gegangen. Streng und herb, aber gerecht hatte der Tadel sich am meisten gegen ihn gewandt. Wer aber etwa darüber Gewissensbisse empfunden haben sollte, möge sich nur beruhigen, denn die harte Schule ist der Kunst des Herrn Barnay nur zustatten gekommen. Ich sah ihn vor einigen Wochen wieder: ein vortrefflicher „Graf Waldemar“, ein in den „Piccolomini“ und zum Theil auch im „Tod“ bedeutender Wallenstein, ein leidlicher Coriolan. Die letzte Rolle ganz zu erschöpfen vermag er nicht, dazu fehlt ihm die Größe und Stärke des Naturells, die immer vermißt werden würde, selbst wenn die Durcharbeitung, die sich erkennen läßt, besser, einheitlicher wäre; aber er zeigte das mit dem glücklichsten Gelingen gekrönte Streben, auch die Formen der Tragödie breit und stilvoll zu gestalten und die höheren Aufgaben auf das Postament zu stellen, das sie, um über die Menge emporzuragen, beanspruchen. Daß der Wallenstein noch manchen Bruch zeigte, beweist nicht viel, denn das Riesenproblem dieses Charakters hat bis jetzt noch jedem Darsteller die Grenzen seines Könnens gezeigt. Es ist schon immer etwas, den gebietenden Feldherrn, den verschlossenen, hinterhältigen Diplomaten und den Mystiker überzeugend wiederzugeben und zu verschmelzen, und das vermag Herr Barnay jetzt. So würde sich denn auch an ihm die Konversationsmanier zuletzt nur als eine gute Schule bewähren — ob für die Dauer, das hat er freilich noch zu beweisen.

Hat somit der Kultus des Konversationsstückes für die Spielweise nur einen gewissen und zwar problematischen Wert, so hat er sich dagegen für die Inszenirung als eminent wichtig und förderlich erwiesen. Man kannte noch vor zwanzig Jahren nur den allerdürftigsten Hausrat auf dem Theater; ein Kanapee, ein Tisch, Stühle, so viel sich Personen setzen sollten — das war alles. Prinzip war, nur das allernotwendigste an Möbeln und Requisiten vorzuführen. Eine weise Ökonomie, wie wir sie heute nur noch in den Bilderhumoresken von Wilhelm Busch finden, beherrschte den Regisseur. Sieht man bei Busch einen Stock, so weiß man, daß jemand ihn zum Schlagen gebrauchen, einen Spiegel, so weiß man, daß er zertrümmert werden wird. Nichts ist umsonst da, alles dient einem künstlerischen Zwecke. So bot auch die Regie dem Auge nur Dinge, deren praktische Verwendbarkeit sofort in die Augen sprang. Dazu wurde die Parole: Bahn frei! ausgegeben. Nur an den Kulissenenden und an der Wand des Hintergrundes wurden verstellbare Dinge gelitten. Der ganze mittlere Bühnenraum war frei und gestattete dem Schauspieler die größtmögliche Bewegung. Wie anders heute!

Wir bekommen mit dem modernen Zimmer eine geschlossene Dekoration, Gardinen und Rouleaux vor den Fenstern, den Teppich auf dem Boden; der Kronleuchter oder die Lampen brennen, im Kamin flackert das Feuer, auf dem Tische summt der Samowar; Gemälde an den Wänden, die Pendule vor dem Trumeau; die Möbel sind geschmackvoll arrangirt, der ganze Raum ist ausgefüllt. Man kümmert sich nicht mehr darum, ob der Schauspieler, sitzend oder stehend, dem Publikum den Rücken kehrt, alles ist zwanglose Natürlichkeit. Schüchtern griffen diese Neuerungen auch in das Gebiet des großen Dramas über. Ende der sechziger Jahre war es noch eine fast überall verbreitete Tradition, das Schauspiel im „Hamlet“ im Bühnenhintergrunde, den ein stattlicher Vorhang schloß, sich abspielen zu lassen, in modernen Gartenskulissen, von Darstellern, die von allen Kostümkünsten unsrer Tage profitirt hatten. Der Hof saß an der rechten oder linken Kulissenreihe, also rechtwinklich zur Bühne, so unbequem und sinnwidrig wie möglich; aber man ließ es geschehen, es war der steife Stil der Tradition. Da erwog vielleicht ein wagehalsiger Regisseur, daß dies Arrangement im Grunde ebenso unsinnig wie unmalerisch sei, er verlegte die kleine Bühne an die Seite und ließ den Hof sich halbkreisförmig darum gruppiren; die Gartendekoration entfernte er, das Kostüm der Darsteller des kleinen Stückes beschränkte er auf bloße Andeutungen: der Versuch überraschte, aber er glückte, denn seine Vorzüge leuchteten sofort ein. In London hatte Charles Kean mit den Shakespearischen Dramen eine neue Art von Galavorstellungen entwirrt, die zunächst wohl den Zweck hatten, das Publikum durch äußere Reize anzulocken, deren mise-en-scène aber auf demselben Gedanken der Detailausarbeitung beruhte. Eine Nachahmung bot die Haafesche Direktion in Leipzig Anfang der siebziger Jahre mit dem „Kaufmann von Venedig.“ Das Unternehmen fand wohl Widerspruch, weil man von dem Kultus der Außendinge eine Ablenkung von dem poetischen Kern der Dichtung fürchtete, man bestritt ihm auch die Neuheit, denn Immermanns glorreiche Theaterleitung in Düsseldorf habe schon, vielleicht mit weniger Aufwand, ähnliches geboten. Da brach der Herzog von Meiningen mit der ersten Cäsar-Aufführung in Berlin für das neue Prinzip Bahn. Mochte sich immerhin ein lebhafter Streit über den künstlerischen Wert dieser eigenartigen Vorstellungen entspinnen, mochte man das dekorative Element zu aufdringlich, die schauspielerischen Leistungen zu schwach finden, Thatsache ist doch, daß der oberste Leiter des herzoglichen Ensembles dem deutschen Publikum etwas für uns völlig originelles bot und daß er den Schlendrian der alten Inszenirung für immer unmöglich machte. Er brachte Fluß in die Gruppen und Massen, traf den Geist einer Dichtung mit bewundernswerter Feinheit und schuf für diesen Geist das malerische Kleid, er motivirte jede Bewegung, wenn es sein mußte, durch die That eigener scenischer Erfindung, und die Verdienste, die er sich damit erworben, wären schon groß genug, auch wenn sich zu ihnen nicht die Sorgfalt gesellt hätte, die in Meiningen auf die Ausarbeitung auch der schauspielerischen Leistung und die

ausreichende Vertretung auch der kleinsten Rolle gewandt wird. Es ist freilich nicht zu leugnen, daß das jetzige Personal einer verbessernden Auffrischung bedürftig ist: Herr Weilenbeck, Herr Hellmuth-Bräm, Fräulein Pauli sind noch unersetzt — der Fleiß der guten Talente erreicht nicht alles, was er will. Das epochemachende des Auftretens der Meininger liegt auch keineswegs in der Güte der Einzelleistungen, so tüchtige Schauspieler die Gesellschaft besitzt. In der Ausbildung des Ensembles, in der Kunst der Inszenirung aber sind ihre Neuerungen so durchgreifende gewesen, wie sie die Geschichte des Schauspiels kaum je erlebt hat. Es war schließlich nur das Arrangement des Salonstücks auf die Tragödie übertragen, aber mit wie malerischem Sinn, mit wie feinem Stilgefühl, mit welchem scharfem Blick für alles wesentliche der Dichtung wurde diese Übertragung ausgeführt! Wer mäkeln will, mag immer noch sagen, daß Shakespeares „Was Ihr wollt“, Kleists „Prinz von Homburg“, Schillers „Tell“ keiner dekorativen Hilfe bedürfen, wenn es nicht zuverlässig wahr wäre, daß eine schlechte Regie uns auch den Genuß der schönsten Poesie verkümmern, die Wirkung des kraftvollsten Dramas abschwächen kann. Es ist natürlich völlig gleichgiltig, ob Julia Imperiali eine veritable venetianische Tasse zum Munde führt, ob die Seidenstoffe in Fiescos Gemächern echt sind; nur der kleinliche Sinn kann solche Fragen zu beantworten versuchen. Jedenfalls sind nicht die Meininger schuld, wenn ein Neugieriger sie stellt. Denn sie verstehen es gerade, alles Decorative zu einer Gesamtwirkung zu vereinigen, die nur die Oberflächlichkeit verkennen und in ihre Teile auflösen kann. Jetzt sind sieben Jahre seit ihrem ersten Erscheinen in der Reichshauptstadt verfloßen, und wenn etwas, so beweisen die Schöplinge, die ihre Kunst hier und dort treibt, die Bedeutung und Nachhaltigkeit ihres Erfolges. Selbst die Hofburg hat trotz des Naserümpfens der Wiener Kritik in die Meininger Bahnen einlenken müssen. Dingelstedt war selbst ein viel zu kluger Regisseur, als daß er von dem Neuen, das sie boten, das Gute nicht hätte aufnehmen sollen. Der letzte poetische Zauber der Inszenirung gehört freilich den Meinigern ausschließlich an. Die übrigen Theater müßten erst einen Meister der malerischen Regiekunst, wie Meiningen ihn besitzt, den ihren nennen, um so unaussprechlich reizvolle Wirkungen zu erzielen, wie sie von dem Frauengemach der Hermione, dem Schaffschurfest, der Gerichtsscene des „Wintermärchens“ ausgehen. Mögen aber auch diese wundervollen Effekte selten bleiben, genug, daß alle unsre Bühnenvorstände dem alten geradlinigen, dürftigen Regiewesen Balet sagen mußten, und daß sie mit der Art, wie die Meininger ihre scenischen Einrichtungen vornehmen, und die zu allem übrigen auch noch den Vorzug einer Einschränkung der störenden Verwandlungen mit sich bringt, ein Mittel fanden, eine glänzende Reihe dramatischer Meisterwerke mit neuer theatralischer Wirkung dem Publikum vorzuführen. Die Aufführung von Shakespeares „Was Ihr wollt“ ist nach dieser Richtung bezeichnend, und es sollte im Interesse der Meininger liegen, dies ihr vortreffliches Muster in ihren neuen Produktionen nachzuahmen,

statt durch eine Fülle wechselvoller Bilder zu imponiren, die nur durch ein beständiges Fallen des Zwischenvorhangs und lange störende Pausen erkauft werden können.

In dieser Konzentration des Interesses auf das Drama mehr als die einzelne schauspielerische Leistung, in dieser Pflege des Ensembles liegt auch das stärkste Gegengewicht gegen die aufdringliche Virtuosität, die immer noch auf Gastspielreisen zieht und ein sonst urteilsfähiges Publikum über den Wert ihrer Leistungen täuscht. Sie wird freilich nicht verschwinden, so lange das Publikum sich nicht selbst von ihr abwendet. Es braucht sich nicht feindlich gegen die Gäste zu verhalten, nur etwas kühler und kritischer als üblich. Die eigentlichen Meister des Virtuositums und der Reklame können mit dem Gelde auch den Wehrauch nicht entbehren; wird dieser kärglicher angezündet, dann nehmen wohl auch die wahnsinnigen Gagenforderungen dieser Sterne ab, die in jeder Beziehung ein wirtschaftlicher Skandal sind. Ist auch Amerika in diesem Punkte das meistbietende Land, so hat doch auch Deutschland seine strahlenden Beispiele aufzuweisen. Die gute Kraft darf natürlich immer besser honorirt werden als die schlechte, und reißt sie sich organisch in das fremde Ensemble ein, so wird sie willkommen sein, und man wird ihr die schauspielerischen Freuden, die sie uns bereitet, danken. Wird sie aber in einer Weise gefeiert wie die Französin Sarah Bernhardt (sei sie selbst eine Rachel) in Wien, empfängt eine vielköpfige Menge sie schon am Bahnhof mit Hurrarufen, beschäftigt sich die Presse schon lange vor ihrem Auftreten mit ihrem Hunde und ihren Toiletten, dann sollte man doch mit einem Erröten der Scham auf die vielen schaffenden Meister blicken, die ihr bürgerliches Dasein über eine sehr bescheidene Sphäre nicht zu heben vermocht haben und nach deren Woher und Wohin niemand fragt. Warum will die reproduzirende Kunst vor der produzierenden etwas voraus haben? Sie hat kein Recht dazu, und diejenigen ihrer Jünger, die es verlangen, haben besonders Unrecht. Wer der Reklame sich bedient, wird sie wohl auch bedürfen. Wenn doch die Presse diesen eiteln Menschen und ihren Vorkämpfern ihre Fürsorge versagte! Seit drei Jahren ist nun schon fast in allen Zeitungen von der ehemaligen Wiesbadener Hofopernsängerin Fräulein Hedwig Rolandt die Rede, die eine Coloratursängerin ohnegleichen sein soll. Man erfuhr, welche Rollen sie neu studirt, welche Engagementsanträge sie erhalten und abgelehnt, wo sie ihre Sommerfrische genieße, welche Huldigungen ihr bei ihrem Abschied von Wiesbaden gebracht worden seien, welche Poeten sie besungen, kurz alles, alles mit unheimlicher statistischer Genauigkeit. Sind denn Lucia von Lammermoor, die Rosine des „Barbier von Sevilla“ die höchsten Probleme der Menschheit, und steigt man auf der Coloraturkette und den Staccati der Königin der Nacht direkt in den Himmel? Wären diese Leistungen selbst tadellos und stieße die Künstlerschaft des Fräulein Rolandt nicht auf die Bedenken der tonangebenden Kritik, was wäre es denn Großes? Ein Hoftheater würde sich ihrer schleunigst

wieder versichern, und man würde froh sein, wenn man sie hören könnte. Aber diese alberne Buchführung über die Geschichte einer Sängerin, zu deren Revier die gewaltigen Aufgaben der Donna Anna und des Fidelio nicht gehören, die mehr durch zierliche Technik als durch dramatische Größe ausgezeichnet ist, bleibt Deutschlands unwürdig.

Vergleichen Geschmacklosigkeiten gehören übrigens zu den Vorzügen, welche die Oper unsrer Tage vor dem Schauspiel genießt. Es giebt eine stattliche Anzahl vortrefflicher Sänger, aber der Geist des künstlerischen Ensembles, die sinnvolle Kunst der Regie, die im Schauspiel eine völlige Umwälzung und Läuterung hervorgerufen, bleibt der Oper, fast möchte man sagen grundsätzlich fern. Die italienische opera seria ist lange begraben, aber der gehäufte, kalte Prunk ihrer Aufzüge dominirt auf unsern großen Hofbühnen noch immer, und noch immer walten die Regisseure ihres Amtes nach den Normen, die von Alters her feststehen. Die innere Unwahrheit der meisten Libretti, die haarsträubende Versifikation der Übersetzungen der französischen und italienischen großen und, wenn man will, tragischen Opern macht es zwar begreiflich, daß die Sänger sich um den Sinn der Werke, in denen sie auftreten, oft blutwenig kümmern und daß sie mehr darauf bedacht sind, sich selbst von der besten Seite zu zeigen und dem Publikum etwas vorzusingen, anstatt sich nach ihren Mitspielenden umzusehen. Aber man sollte doch denken, daß Richard Wagners Bemühungen reichlichere Früchte hätten tragen müssen. Sind unsre Manricos und Edgardos einmal vor eine wirkliche Spielaufgabe gestellt, wie sie die französische opéra comique bietet, dann sind sie meistens ratlos. Und doch wäre es ein Glück, wenn die leichtern Allüren dieses Genres mehr kultivirt würden; sie könnten dazu führen, aus dem guten Sänger auch einen guten Darsteller zu machen und wie das Salonstück zur Tragödie aus ihren heitern Reichen in die ernstere Luft der klassischen Oper hinüberzuleiten. Die Regie freilich müßte diesen Weg mitmachen und in der Schule der Meininger etwas lernen. Die Oper ver-schlingt mit dem für sie noch unentbehrlichen Ballet in Deutschland Millionen. Eine oberflächliche, schaulustige Menge wird über die Inszenirung des „Tannhäuser,“ des „Lohengrin,“ der „Hugenotten“ und der „Afrikanerin“ auf unsern großen Hoftheatern vor Entzücken außer sich sein. Aber dieselbe Verwaltung, die vielleicht den „Rienzi“ mit allen möglichen Chikanen ausstattet, denkt nicht daran, einem unvergänglichen Meisterwerke, wie es der „Don Juan“ ist, eine besondere scenische Sorgfalt zu widmen. Diese würde freilich nicht darin bestehen, daß man in der Ballscene ein verdoppeltes corps de ballet Menuet tanzen ließe und „Kaffee, Chokolade, Limonade und Konfekte“ in natura verabreichte. Noch immer geht Mozarts herrliche Schöpfung selbst auf gut situirten Theatern (mit wenigen Ausnahmen) in dem alten wüsten Arrangement in Scene, das nichts als ein Conglomerat verschiedener Begebenheiten und Auftritte ist, die zusammenhangslos nebeneinander stehen. Noch immer weiß man nicht, wo Elvira

zum erstenmale erscheint, wie Don Juan und Leporello in ihre Nähe kommen, noch immer wird das wunderbare Sextett des zweiten Aktes in irgend einem undefinirbaren Zimmer gesungen, noch immer fehlen im Finale des ersten Aktes die so leicht, so wohlfeil zu beschaffenden drei kleinen Orchester, durch deren Mitwirkung die Musik und die Scene erst verständlich wird. Und doch fehlt es nicht an sorgfältigen Textbearbeitungen und Essays über die Oper (von Wolzogen, Gugler, Grandauer u. a.), die für den scenischen Connex die besten Vorschläge machen, welche denn auch wenigstens von einigen unsrer großen Theater acceptirt sind. Unglaublich viel bleibt überall noch zu thun. Susanne setzt dem Pagen im „Figaro“ ein Häubchen auf. Der Graf erscheint, der Page flüchtet ins Nebenzimmer, die geängstete Gräfin gesteht nach längerem Zögern die Verkleidung des Pagen ein, der „bloße Arme, offene Haare trage und aus Scherz in Weiberkleidern stecke.“ Und dies alles um des Häubchens willen, das der fecke Knabe sicherlich längst beseitigt haben würde, wenn er nicht schon den Sprung zum Fenster hinaus auf des Gärtners Blumentöpfe gethan hätte? Es ist eben Tradition, und so ist es noch manches andre, was endlich fallen muß, wenn die Oper mit dem Schauspiel, dem sie in mancher Beziehung und jedenfalls in der Gunst des Publikums überlegen ist, gleichen Schritt halten will. Die Zeiten sind vorbei, in denen die Geister des „Hans Heiling“ ungestraft vor den Lampen stehen und in das Publikum hinauszingen durften: „Küftig geschafft mit stetiger Kraft,“ ohne während dessen auch nur eine Hand zu rühren. Man erträgt es nicht mehr geduldig, die Wache im „Fidelio“ Pizarros Arie starr und steif in gerader Linie unter dem Gewehr mit der Stelle: „Er spricht von Tod und Wunde“ accompagniren zu hören — Worte, die darauf hinweisen, daß die Soldaten die Köpfe zusammenstecken und in Gruppen, flüsternd, dem musikalischen Monolog ihres Gouverneurs folgen. Man verlangt wie im Schauspiel so auch in der Oper Wahrheit der Vorgänge, nicht die platte Kopie der Alltäglichkeit, sondern stilisirte Wirklichkeit, die Wahrheit der Kunst, die aus dem bunten Schwall der Begebenheiten nur das Wesentliche heraushebt und dies nach den Gesetzen der Schönheit sich vollziehen läßt. Die Berufenen mögen sich regen. Hier gilt es nicht ein verlorenes Eldorado wieder zu gewinnen, hier handelt sichs um ganz neue Ziele der Kunst, deren Erreichung der Bühne einen Gewinn bringen wird, welchen die „gute alte Zeit“ zuverlässig noch nicht kannte.

Heinrich Vulthaupt.

