



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Westphal, Arthur: Deutsche Bühnenkunst in den letzten zwanzig Jahren. I.

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

Entscheidungen beeinflusst haben kann, entzieht sich unserer Kenntnis. Sicher scheint aber nach Schneiders Untersuchungen, daß nicht erst die (dieselbst nicht mehr erwähnte) Eingabe Bleichröders, die Ende des Jahres 1878 eine englische Schutzzollära prophezeite*), ausschlaggebend gewesen sein kann. Denn schon bald nach Delbrücks Rücktritt gab Bismarck der Wirtschaftspolitik die neue Richtung. Es ist bezeichnend, daß wiederum Österreichs Haltung die (wie wir sahen) indirekte Schuld an Bismarcks langjähriger Freihandelspolitik trug, auch die neue Wirtschaftspolitik veranlaßte: ein interessantes Beispiel für die enge Verknüpfung unserer neuesten Geschichte mit den Geschichten unseres Bruderstaates! Denn in der Tat liegt der Beginn der deutschen Schutzzollära in dem Moment, wo Bismarcks Verhandlungen über den Handelsvertrag mit Österreich scheiterten**).



Deutsche Bühnenkunst in den letzten zwanzig Jahren

Von Dr. Arthur Westphal-Berlin

I.



Der Schauspieler soll, nach Hamlets Wort, dem Jahrhundert und dem Körper der Zeit den Abdruck ihrer Gestalt zeigen. Umgekehrt könnte man sagen: Die Tiefe und der Ernst einer Zeitbewegung läßt sich an der Intensität ermessen, mit der sie von der wunderlichen Welt des Theaters reflektiert wird. Das klingt vielleicht paradox. Und es ist auch nur zum Teil richtig. Es hat Zeiten gegeben, in denen die Bühne jeder Berührung mit dem vorwärts flutenden Leben ängstlich aus dem Wege ging und besorgt die Augen zuknickt, sobald sie merkte, daß der Wind etwas schärfer zu pfeifen begann. Aber das sind, bei Licht besehen, vorübergehende Erscheinungen, die der Wucht geschichtlich begründeter Entwicklungen nicht standzuhalten vermochten. Auch die Bühne hat, wie alles auf dieser Welt, noch jedesmal vor dem unbarmherzigen Gesetz der Kausalität kapitulieren müssen.

Unsere Zeit, deren wesentliches Merkmal ein fieberhaft beschleunigter Pulsschlag ist, hat diesen Beweis mehr als einmal erbracht. Das deutsche Theater hat in den letzten zwanzig Jahren eine vielgestaltige Entwicklung durchlaufen, welche die jeweilig diskutierten ästhetischen Fragen in allen ihren Einzelheiten und mit der Treue eines blankgeputzten Spiegels wiedergab. In diesem bereitwilligen Reagieren auf Zeitströmungen liegt Großes und Kleines dicht bei-

*) Tiedemann, „Sechs Jahre Chef der Reichstanzlei“, 319.

***) Dabei war anfangs August sein Standpunkt: „Wir geben die Hoffnung auf Konzessionen Österreichs nicht auf und sind vor allem eifrig bemüht, die Beibehaltung des Veredelungsverkehrs zwischen den beiden Staaten zu sichern. Wir werden, wenn die österreichischen Tarifvorschläge nach wie vor unannehmbar bleiben sollten, unsere Forderungen hierauf vorzugsweise richten“ (Foschinger, „Also sprach Bismarck“ II [Wien 1911], S. 277).

einander. Daß die fabelhafte Beweglichkeit der deutschen Bühne dem Theoretiker wie dem Praktiker der Kunst die allerwertvollsten Perspektiven eröffnete, liegt auf der Hand; und so gewiß wir uns in den letzten zwanzig Jahren zur ersten Theaternation der Welt heraufgearbeitet haben, so sicher kommt diese Tatsache auf Rechnung einer überraschend differenzierten Bühnenkunst, die ihren vornehmsten Beruf darin sah, Zeitprobleme in ihrem Sinne zu meistern und den Zusammenhang mit der lebhaftigen Gegenwart niemals vergessen zu machen. Auf der anderen Seite sind die Nachteile dieser Methode nicht zu verkennen. Das Folgenwollen bis in die tiefsten Labyrinth der zeitgenössischer Problematik mußte hier und da naturgemäß zu künstlerischer Unfruchtbarkeit führen, zum gelegentlichen Aufbausuchen von Nebensächlichkeiten und zu absonderlichen Verirrungen, die kein Ernsthafter gutheißen kann. Das ist nun einmal nicht anders in den Zeiten tastender Versuche. Der künstlerische Abstand zu den Dingen bedeutet hier alles. Und zur Gewinnung dieses Abstandes verhilft uns wieder die schnellebige Zeit, die uns eine Reihe von Entwicklungsphasen, die zwanzig und weniger Jahre zurückliegen, schon heute unter dem Gesichtswinkel einer historisch-kritischen Betrachtungsweise anzusehen gelehrt hat.

Wer einen Überblick über die Bühnenprobleme der letzten zwanzig Jahre geben will, wird somit seinen Ausgang von den ästhetischen Zeitproblemen überhaupt nehmen müssen. Die Bühne kann eben, ihrem ganzen Wesen nach, nichts anderes sein als der mehr oder weniger liebevolle Interpret der jeweilig herrschenden ästhetischen Weltanschauung. (Dabei lassen wir es allerdings dahingestellt sein, ob diese ästhetische Weltanschauung nun auch immer ein erschöpfender Ausdruck für das gewesen ist, was in der Gesamtheit der deutschen Intelligenz nach künstlerischer Auferweckung verlangte.) Darüber hinaus ist ihre Macht zu Ende. Und es hieße eine Umwertung aller Werte schaffen, wollte man bei einer ästhetischen Betrachtung wie der unstrigen von dem Theater als der Primärererscheinung ausgehen. Geheime Wechselwirkungen zwischen Bühne und literarischem Zeitgeist bestehen. Das ist selbstverständlich. Aber der Anstoß zu wirklich durchgreifenden Revolutionierungen des Theaters ist noch jedesmal vom Dichter und nicht vom praktischen Theatermanne gekommen.

Das zeigt sich denn auch gelegentlich jener tiefgreifenden Bewegung, die im vorigen Jahrhundert gegen Ende der achtziger Jahre einsetzte und die von der zeitgenössischen Literaturgeschichte mit etwas übertriebenem Pathos die Sturm- und Drangperiode des neuen deutschen Dramas genannt wird. Wir haben es hier mit den einzelnen Phasen dieser Bewegung nicht zu tun. Denn wir schreiben keine Literatur-, sondern eine Theatergeschichte. Die ästhetischen Kämpfe von damals können also nur ganz kurz, sozusagen als Mittel zum Zweck, gestreift werden, nämlich insofern, als sie die Vorbedingung für das schufen, was wir die Schauspielkunst des jüngsten Deutschlands nennen wollen.

Wenn wir heute die schon historisch gewordenen Begebenheiten jener Jahre sine ira et studio überblicken, werden wir ihre starke Bedeutung für die Fort-

entwicklung des deutschen Dramas nicht leugnen können. Freilich lächeln wir über manches, was den Stürmern und Drängern der achtziger und neunziger Jahre zum wesentlichen Bestandteil ihres ästhetischen Glaubensbekenntnisses gehörte. Wir sehen die grotesken Übertreibungen in dem Tun dieser Leute, die mit Spieß und Hellebarde gegen eine morsch gewordene Ästhetik zu Felde zogen und die den neuen Menschen und die neue Kunst zu suchen gingen hinter qualmenden Fabriköfen, in dem mörderischen Lärm großstädtischer Maschinenfälle, in Proletarierwohnungen, in Kaschemmen und im Kreise der traurigsten Prostitution. Aber wir begreifen auf der anderen Seite, daß die rein destruktive Arbeit jener hitzigen Philistertöter ihre tiefe Berechtigung hatte, — schon deshalb, weil die an den Türen rüttelnde Jugend immer das entscheidende Wort behält. Mag man gegen die Wendell und Schlaf, die Holz und Conradi, die Harts und Bleibtreu und Kreßer und wie sie alle heißen mögen, sagen, was man will: Was sie getan haben, bleibt ehrliche und begeistert betriebene Pionierarbeit, die ihre höhere Weihe darin fand, daß wirklich der scharfe Luftzug einer ganz neuen Zeit in ihr wirkte. Was unklar und verworren seit langem in Tausenden von Herzen nach Befreiung rang, wurde hier mit prachtvoller Unerforschtheit zum ersten Male ausgesprochen und gewann über Nacht greifbare Gestalt. Wir waren, wie es schien, um einen Riesenschritt weiter gekommen. Das Jahrhundert, in dem die Dynamomaschinen ratterten, die Eisenbahnen dampften, die elektrischen Funken um den Erdball sprangen, das soziale Jahrhundert, dem ein Marx, ein Lassalle, ein Stirner gepredigt, fand zum ersten Male im Reiche der Kunst ein wirkliches Echo.

Denn bis dahin sah es auf dem deutschen Parnas traurig aus um das Verständnis der brennendsten Zeitfragen. Die Dramatik war den Aufschwung, den man nach dem großen französischen Kriege von ihr erwartete, schuldig geblieben. Sie steckte bis an den Hals in hoffnungslos verknöchertem Epigonentum, in akademisch blassem Versgeklänge und in sanftäugiger Backfischromantik, der die Verlogenheit und Weltfremdheit aus allen Löchern ihres abgetragenen Gewandes sah. Paul Lindau und Hugo Lubliner täuschten in ihren an Dumas und Sardou geschulden sogenannten Sittenstücken eine künstliche Modernität vor. Moser, Trotha, L'Arronge und Blumenthal versetzten dem lieben Publikum jahraus, jahrein ihre angeblichen Komödien, die in ihrem Ehrgeiz über das Weichbild des rühmlichst bekannten Städtchens Kalau selten hinausgingen, und fernab stampfte Ernst v. Wildenbruch in Ritterrüstung über die märkische Heide und sang als begabtester, weil gläubigster Schillerepigone seine weittonenden Rhapsodien. Die Schauspielkunst selber, der es an würdigem Material gebrach, war immer mehr in Konvention und akademischem Formalismus erstarrt. Die „Meininger“, die das wichtigste Theaterereignis der achtziger Jahre waren, kamen mit ihrer farbigen Belebung und sinnfälligen Nuancierung des Bühnenbildes eigentlich nur für das klassische Stildrama in Betracht. Und in ihm hatte denn auch die Schauspielkunst jener Tage die starken Wurzeln ihrer Kraft,

die ihr kein redlich Denkender abstreiten wird. Die Wiener Burg, die in Sonnenthal und Mitterwurzer, in Baumeister und Charlotte Wolter die suggestivsten Interpreten des schauspielerischen Heroismus besaß, war damals die Bühne, die den Ton angab und ihrer ganzen Tradition nach angeben mußte. In größeren oder kleineren Abständen folgten dann die Hoftheater von München, Berlin, Dresden, Stuttgart. Der Maßstab für den Gegenwarts- und Kulturwert einer Bühne war ausschließlich die Art und Weise, wie sie Shakespeare, Schiller und allenfalls Grillparzer spielte. Das sogenannte moderne Konversationsstück, das sie mit den akademischen Mitteln einer überlieferten Sprechkunst meisterte, wurde daneben an die Wand gedrückt. Was aber vollkommen fehlte, war der Zusammenhang und das Zusammengehörigkeitsgefühl mit der lebhaftigen Gegenwart, die doch wirklich ernst genug war, um tausend neue Probleme auszulösen. So weit man sah und hörte, kein Abglanz und kein Widerklang von dem, was den Menschen einer politisch und sozial und ökonomisch tief durchfurchten Zeit die Köpfe heiß machte! Nicht das leiseste Echo weckte die brausende Melodie eines Jahrhunderts, das man das deutsche zu nennen gelernt hatte. Und nicht die Spur einer Verbindung knüpfte sich an zwischen dem heiß pulsierenden Leben des Tages und den Schreibtischen weltentrückter Bühnenschriftsteller und Regisseure.

In diese künstlerische Öde fuhr nun die neue proletarische Bewegung reinigend wie ein Gewitter hinein. Mit sicherem Instinkt faßte sie den Gegner da, wo er am leichtesten zu verletzen war: bei seiner Weltfremdheit, bei seiner in Konvention erstarrten Form und bei seiner unsozialen Verlogenheit. Der Boden war bereitet. Das Alte hatte abgewirtschaftet und brach denn auch prasselnd wie morsches Holz beim ersten ernsthaften Anprall zusammen.

Natürlich wurde auch diese wie jede menschliche Bewegung nicht über Nacht geboren. Die großen Anreger und Urbarmacher eines neuen Zeitalters hatten mit stiller Zähigkeit Saatkörner gepflanzt, die nun allmählich aufgingen. In Deutschland selbst hatte Nietzsche gesprochen und Anzengruber eine von Gesundheit und Farbe strotzende Bauernkunst zum Leben erweckt, von Rußland drang die düstere Pracht und der imposante Wahrheitsfanatismus der Dostojewski und Tolstoi, der Turgenjew und Gogol herüber, und in Frankreich schrieben Zola und Flaubert das Schlagwort vom Realismus in der Kunst auf ihr weithin flatterndes Panier. Die mächtigste und nachhaltigste Befruchtung aber kam der deutschen Bühne aus Norwegen. Das langsame, trotz lebhafter Widerstände nicht aufzuhaltende Vordringen Henrik Ibsens bedeutet für das deutsche Theater den Beginn einer neuen und in ihren Resultaten nicht zu übersehenden Zeit. Und wenn man sich schon an historische Daten klammern will, so mag man feststellen, daß die dramatische Kunst unseres Zeitalters mit der stürmischen Berliner Aufführung der „Gespenster“ vom 9. Januar 1887 aus der Taufe gehoben wurde. Die unerhörte psychologische Eindringlichkeit und der bohrende Wahrheitsdrang, womit der grübelnde Norweger den Organismus einer durch und durch fauligen

Gesellschaftsschicht bis auf die Knochen bloßlegte, stand damit zur ersten öffentlichen Diskussion und entfesselte denn auch im Lager des versammelten Philisteriums die empörtesten Protestresolutionen.

Aber die Bewegung war nun einmal im Fluß und durch nichts mehr aufzuhalten. Ibsen fand in Deutschland eine treue Gemeinde, die ihre Haut für ihn zu Markte trug und an deren Spitze ehrliche und gebildete Kämpfernaturen wie Otto Brahm und Paul Schlenker traten. Die Gründung der Freien Bühne im Jahre 1889 war das erste und greifbare Resultat der neuen Bewegung. Und das zweite war der unter wüsten Kämpfen durchgesetzte Triumph eines jungen deutschen Dramatikers: Gerhart Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang“ wurde am 20. November 1889 zum ersten Male in Berlin gespielt und machte den Namen seines Autors über Nacht zu einer europäischen Berühmtheit.

Es war klar, daß nun auch die deutsche Schauspielkunst irgendwie zu der neuen Bewegung Stellung nehmen mußte. Die von der bisherigen Theatermanier weit aus verschiedene Anschauungsart und Technik eines Ibsen oder eines Hauptmann trat mit ihren gebieterischen Forderungen auch an den Darsteller heran. Das auf glatte Feuillettonphrasen gearbeitete Pathos Paul Lindaus oder Oskar Blumenthals hatte hier keinen Raum mehr. Und die Heroicentradition der deutschen Hoftheater trat vor den Forderungen der Gegenwart erst recht in den Hintergrund. Die Menschen Ibsens und Hauptmanns redeten die Sprache des Lebens. Der klassische Kothurn war ihnen so fremd wie das Jambengeklingel der Schillerepigonon. Sie sprachen, wie Nachbar Schulze und Lehmann zu sprechen pflegen, hatten die rüden Manieren, die die meisten Zeitgenossen nun leider Gottes haben, aßen und tranken und schmatzten dabei wie die erstbeste kleinbürgerliche Familie. Sie verschluckten halbe Sätze, räusperten sich und husteten, steckten die Hände in die Hosentaschen und redeten von den allersimpelsten Alltagsdingen. Der in klassischer Tradition großgewordene Hofschauspieler, dem, wie Otto Brahm in einer historischen Würdigung der Freien Bühne einmal gesagt hat, „leicht ein Schein von Gefallenwollen anhaftete, von Wirkenwollen im Sonderinteresse des Mimen, von beifallheischender Kletterie“, konnte sich hier niemals zurechtfinden. An seine Stelle mußte ein junges Geschlecht treten, das mit den neuen Idealen groß geworden war und nun mit voraussetzungsloser Gläubigkeit an die Verkündung des als einzig wahr erkannten Evangeliums gehen konnte — ein Geschlecht, das, weil selbst traditionslos, an keine Rücksichten gebunden war und deshalb auch vor Übertreibungen nicht zu erschrecken brauchte.

Und das junge Geschlecht kam, wurde gesehen und siegte. Die Berliner Freie Bühne züchtete in märchenhaft rascher Entwicklung den Typ jenes Schauspielers, den wir den naturalistischen nennen würden, wenn das Wort nicht durch allzu häufigen und allzu gedankenlosen Gebrauch gar so sehr abgegriffen wäre. Wir wollen ihn deshalb lieber den modernen Schauspieler *κατ' ἐξοχήν*

nennen. Modern ist er in dem Sinne, als er von einschneidender Bedeutung für die gesamte deutsche Bühnenkunst seit 1890 wurde, modern in dem Sinne, als er mit der Entwicklung des jüngstdeutschen Dramas auf das allerinnigste verwachsen ist. Und modern ist er auch deshalb, weil wir in ihm auch heute noch die wirklichen schauspielerischen Werte unserer Zeit verkörpert sehen.

Man hat den Schauspieler Emanuel Reicher, der heute zum Verband des Berliner Lessingtheaters gehört und der in der oben genannten „Gespenster“-Aufführung der Freien Bühne den Pastor Manders spielte, den Vater des deutschen Naturalismus genannt. Der Kulissenwitz hat daraus eine hübsche und charakteristische Anekdote gemacht. Emanuel Reicher, sagen die freundlichen Kollegen, hat den Naturalismus dadurch entdeckt, daß er den Text seiner Rolle niemals beherrschte und nun notwendig auf stoßend herausgebrachte Improvisationen, auf Gesprächspausen, die durch Räuspern und Husten ausgefüllt wurden, mit anderen Worten auf das, was man im Theaterjargon „Schwimmen“ nennt, angewiesen war. Das mag in der anekdotenhaften Pointierung arg übertrieben klingen. Aber es kennzeichnet die Situation besser als langatmige ästhetische Auseinandersetzungen. Den jungen Schauspielern kam es vor allen Dingen auf ungeschminkte Natürlichkeit, d. h. auf eine möglichst augenfällige Annäherung an die Alltagsprache des Lebens an. Sie versuchten ihre Prinzipien mit einer Zähigkeit, die bis an Philistrosität grenzte. Sie benahmen sich grundsätzlich salopp und gewöhnlich, steckten die Hände in die Hosentaschen, drehten dem Zuschauer den Rücken zu und verschluckten mit Vorliebe halbe oder auch ganze Sätze, um nur ja nicht in den Verdacht einer veralteten Kunstauffassung zu kommen. Das führte naturgemäß hier und da zu unerlaubten Auswüchsen. Aber wer sich bei der Kritik einer neuen Bewegung an die schlechten Angewohnheiten einiger ihrer ersten und unreifsten Mitläufer klammert, wie es z. B. Paul Goldmann in seinem galligen, ungerechten und dabei äußerst oberflächlichen Buche „Literatenstücke und Ausstattungsregie“ (im Verlage von Rütten u. Löning, Frankfurt a. M.) tut, der verkennet die Situation und verrät durch seine Ahnungslosigkeit, daß er zu den tiefsten künstlerischen Fragen der Zeit keine inneren Beziehungen hat. Die Bedeutung der modernen Schauspielkunst liegt in ihrer unerbittlichen Wahrhaftigkeit und Ehrlichkeit, in ihrem innigen Verwachsensein mit dem Leben und mit der Scholle, in ihrer tausendfältigen Farbenmischung und Belebung des gesprochenen Wortes und der darstellerischen Geste. Daß diese Art Schauspielkunst, wenn sie auch weniger schmachtlöckige Tenoristen als denkende und unverbildete Menschen verlangt, sehr wohl eine architektonische Gliederung und eine künstlerische Gestaltung im Sinne einer schulgemäßen Ästhetik gestattet, ist durch ihre wirklich berufenen Vertreter hundertfach bewiesen worden. Künstler von der wundervollen Erdhaftigkeit eines Rudolf Rittner, einer Else Lehmann, einer Rosa Bertens, einer Hedwig Wangel, Menschenschöpfer von der verstehenden Güte eines Oskar Sauer, eines Emanuel Reicher, einer Agnes Sorma, Bildner von der Subtilität und Differenziertheit eines Albert Bassermann, einer

Irene Triesch, einer Gertrud Eyfoldt — sie würden alle Verfehrtheiten und Übergriffe einer ästhetischen Revolution hundertfach rechtfertigen, wenn diese Revolution in den Augen ernsthafter Menschen eine Rechtfertigung überhaupt nötig hätte. Wo viel Licht ist, da ist auch viel Schatten. Aber wer deshalb dem Lichte die Existenzberechtigung abstreiten wollte, wäre ein Narr oder etwas noch Schlimmeres. „Natürlich,“ sagt Otto Brahm, der intellektuelle Führer der Freien Bühne, „wenn die Erde bebte, stürzen die Verbrecher auf die Straße; und so brachte denn die künstlerische Erschütterung von 1889 auch manchen ästhetischen Verbrecher zu kurzer Geltung, unter den Dichtenden wie unter den Darstellenden. Uns dafür verantwortlich machen heißt ähnliches tun, wie etwa Goethe den wilden Schwarm der Ritterdramen aufbürden oder dem Dichter der ‚Räuber‘ den ‚Abällino‘ Bichoffes zur Last setzen, jenen großen Banditen.“

Die Geschichte hat den Kämpfern jener stürmischen Jahre recht gegeben. Das ist und bleibt das Entscheidende. Die wirklichen Werte, welche die deutsche Bühne heute zu vergeben hat, stammen im wesentlichen von den Schülern des sogenannten Naturalismus. Natürlich ist das, was in dem Sturm und Drang der Freien Bühne zum Leben erweckt wurde, allmählich in ruhigere Bahnen gelenkt worden. Man ist bescheidener geworden, hat manche totgeglaubte Form wieder akzeptiert und sieht gewisse Grenzen, die man früher nicht sah. Aber man bucht mit stillem Triumphgefühl als die wesentlichsten Posten auf der Kreditseite des modernen deutschen Theaters — neben anderen, mehr oder weniger wichtigen Nachzüglern — die Namen Henrik Ibsen und Gerhart Hauptmann, die heute nicht mehr unstrittene Kampfsobjekte, sondern teure und unersehbare Besitztümer sind.

Von der Wirksamkeit der Freien Bühne und des späteren, von Brahm übernommenen Deutschen Theaters her datiert denn auch die heute anerkannte Hegemonie Berlins in theatralischen Dingen. Die neue Bewegung war in Berlin geboren worden und ging von dort aus. Ihre erklärten Sprecher waren Berliner Literaten, die zum Teil aus der Scherer-Schule, zum größeren Teile aber aus dem unmittelbaren Leben kamen. In Berlin war es, wo Ibsen und Hauptmann, Halbe, Sudermann und Hirschfeld durchgesetzt wurden, wo alles zusammenfloß, was irgendwie teilhaben wollte an der neuen Morgenröte deutscher Kunst und Kultur. Berlin war die erste und einzige Instanz. Was hier entschieden wurde, schien ein für allemal anfechtbar.

Der Ruhm des alten Burgtheaters an der Donau mußte daneben verblaffen. Die brennenden Fragen der Gegenwart, die plötzlich vor den Augen der ganzen Welt auf der Bühne verhandelt wurden, schienen den Leuten wichtiger als die stilisierte Feierlichkeit des klassischen Theaters, das fünfzig Jahre vorher schon genau so stilisiert und genau so feierlich gewesen war. Die verblüffende Unerfrohenheit und das jubelnde Selbstbewußtsein der über Nacht geborenen Kraftgenies riß auch Nachdenkliche in den allgemeinen Enthusiasmus hinein. Man spottete über die akademische Starrheit und das Stelzengehen der

heroischen Tragödie, man nagelte Schiller ans Kreuz und schalt ihn einen „Moraltrumpeter von Säckingen“.

Die Wiener Burg und mit ihr die übrigen deutschen Hoftheater haben, was vorauszusehen war, diesen Ansturm ausgehalten. Als auf den ersten Begeisterungsrausch eine mit leisem Katerweh gemischte Ernüchterung folgte, besann man sich auch wieder auf das Drama großen Stils, das denn doch noch etwas mehr verlangt als die psychologische Analyse der Naturalisten. Aber davon später. Für den Augenblick war die Wahrheit, daß Wien seine Führerrolle an Berlin abgegeben hatte, nicht aus der Welt zu schaffen. Die Jugend hatte das Wort. Und die Jugend erzwang sich von Berlin aus das erste und lauteste Gehör.

Den bereitwilligsten Widerhall fand sie in München, das sich von jeher mit aufrichtiger Liebe allem verschreibt, was nur irgend den Pulsschlag eines kommenden Lebens spüren läßt. Hier erstand der „Moderne“ — das neue Schlagwort war von dem Wiener Hermann Bahr geprägt worden — ein ehrlicher und beredter Fürsprecher in Michael Georg Conrad und später in Georg Stolberg, der noch heute Direktor des Münchener Schauspielhauses ist. Hier saß ein Häuflein ernsthaft suchender Künstler, wie eine große Familie beisammen und brachte den neuen Ideen, die vom Norden herüberklangen, ein begeisterungsfähiges Herz, aber vielleicht auch ein Körnchen ganz verstoßener Skepsis entgegen. Hier bäumte man sich, schon aus partikularistischem Ehrgeiz, ein klein wenig gegen die Selbstverständlichkeit der Berliner Gewaltherrschaft, um dann schließlich doch seine besten Anregungen und seine wertvollsten künstlerischen Erwerbungen in eben diesem Despotismus zu finden.

Im übrigen blieb es vorderhand in den deutschen Hauptstädten noch auffallend ruhig. In Leipzig stellte Dr. Karl Heine ein eigenes Ibsen-Ensemble zusammen und gab in großen Provinzstädten eine Reihe von Gastspielen, die dem neuen Evangelium im stillen zahlreiche Freunde warben. Das „Zur Diskussion-Stellen“ der neuen Probleme war natürlich der erste Schritt, auf den um so mehr alles ankam, als sich die offiziellen Theaterdirektionen gegen das, was sie am Naturalismus ungeheuerlich, staatsaufwühlend und schmutzig fanden, mit Händen und Füßen wehrten und auf keinen Fall teilhaben wollten an der großen Verderbnis der Zeiten. Ein weiteres Hindernis war die angeborene Denkfaulheit und die Gleichgültigkeit des deutschen Philisteriums, das allen Neuerungen, sowie sie anarchistischer Umtriebe verdächtig waren, mit Entschiedenheit in den Weg trat.

Alle diese Hindernisse galt es nun nach und nach zu nehmen. Es kam dabei weniger auf schneidige Husarenangriffe, als vielmehr auf zähe und stetige Einzelarbeit an. Vor allen Dingen galt es, Vorurteile zu zerstören, Intelligenzen heranzubilden und den Sinn für soziale und kulturelle Zusammenhänge zu wecken. Diese Arbeit, die schon rein als Leistung höchst beachtenswert bleibt, ist denn auch in dem Dezennium 1890 bis 1900 besorgt worden.

Schritt für Schritt wurde der spröde und widerspenstige Boden erobert, und wenn wir schon heute manches als selbstverständlichen Gemeinplatz empfinden, was im Munde der Stürmer und Dränger wie unerhörte Kezerei klang, so danken wir das einer Reihe von tapferen Kulturträgern, die ihre Ideale im Sinne jenes vielberedeten „praktischen Christentums“ zu verwirklichen trachteten. *Beati possidentes*, sagt der Lateiner. Heute sind, wie gesagt, die Dinge, um die damals gekämpft wurde, nichts weiter als Selbstverständlichkeiten. Selbst die großen Hoftheater haben sich vor Ibsen, Hauptmann und Sudermann geöffnet, und ein Kezer wie Dr. Paul Schlenker ist länger als ein Jahrzehnt Direktor der altgeheiligten Wiener Hofburg gewesen. Die Bühnenprobleme, um die es Anno 1890 ging, sind eben keine Probleme mehr. Das Dresdener Hoftheater, das als erste aller offiziellen Bühnen einen etwas frischeren Luftzug spüren ließ, das Münchener Schauspielhaus, in dem die moderne Dramatik eine sichere Heimstatt fand, das Deutsche Schauspielhaus des Barons v. Berger in Hamburg, das Stuttgarter Hoftheater, das Kölner Stadttheater, das ernsthaft aufstrebende Haus der Luise Dumont in Düsseldorf — und wie sie alle heißen mögen — sie haben die Resultate der sogenannten Revolution von 1889 stillschweigend angenommen. Das Gewitter, vor dem ängstliche Gemüter erschrafen, hat nicht nur Bäume geknickt und Häuser abgedeckt, sondern auch eine wirkliche Reinigung gebracht. Die moderne Schauspielkunst hat sich durchgesetzt und verfügt heute über eine stattliche Reihe genialer Männer- und Frauengestalten*).

*) Die oben geschilderte Bewegung hat natürlich eine kaum zu übersehende Spezialliteratur hervorgebracht. Aus der Hochflut der kritischen bzw. polemischen Glossen zur jüngstdeutschen Dichtung und zum naturalistischen Theater seien hier ein paar bekanntere Namen genannt:

Adalbert von Hanstein: „Das jüngste Deutschland“. (Berlin 1900.)

Adolf Bartels: „Deutsche Dichtung der Gegenwart. Die Alten und die Jungen“. (Leipzig, F. Avenarius. 1907.)

Paul Schlenker: „Gerhart Hauptmann.“ (Berlin, S. Fischer. 1897.)

Richard M. Meyer: „Deutsche Literaturgeschichte im 19. Jahrhundert“. (Berlin, G. Bondi. 1899.)

Erich Schlaikjer: „Berliner Kämpfe.“ (München, D. W. Callway.)

Max Martersteig: „Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert“. (Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1904.)

Alfred Kerr: „Das neue Drama“. (Berlin, S. Fischer. 1905.)

Samuel Lublinski: „Die Bilanz der Modernen“. (Berlin, S. Cronbach.)

Siegfried Jacobsohn: „Das Theater der Reichshauptstadt“. (München, Albert Langen. 1904.)

