



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. II.

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

gemeinden zu zerlegen, sehr kleine Betriebe zu einer Gemeinde zu vereinigen.) Sämtliche Körperschaften, die unteren wie die oberen wären auf einen Umfang zu beschränken, innerhalb dessen noch ein persönliches Einwirken der Mitglieder aufeinander möglich ist. Um die volle gegenseitige Unabhängigkeit der drei Stände voneinander zu wahren, ist erforderlich, die Beschlußfassung derartig zu regeln, daß auf Verlangen der Beteiligten jeder Stand — Arbeiter, Beamte, Arbeitgeber — für sich abstimmen kann und ein Beschluß nur dann gültig ist, wenn sich nicht die Mehrheit eines Standes dagegen ausgesprochen hat. Nachdem die Industrie in solcher Weise organisiert ist, würde man in anderen großen Erwerbszweigen: Bergbau, Baugewerbe, Handwerk, Handel, Verkehrsgewerbe, Landwirtschaft usw. ähnliche Einrichtungen zu treffen haben. Die erzieherischen Bestrebungen würden dann durch das ganze Land in einheitliche Bahnen gelenkt sein, und in dem gesamten äußeren Volksleben würde dafür gesorgt werden können, daß die erzieherische Einwirkung nirgendwo gestört wird.

Solchen auf der breitesten Grundlage aufgebauten Berufsvertretungen könnte der Reichstag getrost die ganze Sozialpolitik in die Hand geben, in ähnlicher Weise, wie das preußische Abgeordnetenhaus 1868 dem Reichstag sein ganzes Arbeitsgebiet abgetreten hat. Wir erhielten damit einen neuen Faktor der Gesetzgebung, eine verstärkte Gewähr für eine alles umfassende ausgleichende Gerechtigkeit unserer Staatseinrichtungen. Wie der Reichstag deutsches Land zu schützen und deutsche Art zu pflegen hat, so würden die Berufsgemeinden überall in deutschen Landen deutsche Zucht zu wahren, deutsche Sitte zu heben haben.



Deutsche Bühnenkunst in den letzten zwanzig Jahren

Von Dr. Arthur Westphal = Berlin

II*).



auf den Überschwang der Jahre 1889/90 folgte recht bald eine leise Ernüchterung. Der wirklich konsequente Naturalismus hatte schneller abgewirtschaftet, als die erste Begeisterung seiner Anhänger es sich träumen ließ. Die puritanische Kargheit seiner Mittel, das meist so poesiefremde Steckenbleiben im bloßen „Mitsieu“, der in eintönigem Grau gehaltene Abklatsch einer Alltagsmifere, über den er selten hinauskam, ließ die Begrenztheit seiner Ausdrucksmöglichkeiten immer deutlicher erkennen. Eine heimliche Sehnsucht nach Licht

*) Schluß aus Heft 2. — Wir berichtigen bei dieser Gelegenheit einen bösen Druckfehler; auf S. 70 des vorigen Heftes muß es am Schluß des vorletzten Absatzes heißen „unanfechtbar“ statt „anfechtbar“. Die Schriftlfg.

und Freude und Farbe machte sich immer lebhafter breit. Man wollte auf der Bühne wieder etwas anderes sehen als schlechtgekleidete und schnapsduftende Proletarier, als hungernde Weber und fluchende Fuhrknechte. Man wollte heraus aus der Eintönigkeit des Gegenständlichen. Man wollte darüber hinauswachsen und in dem Reiche einer höheren poetischen Wahrheit endlich wieder frische Luft atmen.

Das waren die Jahre, in denen Gerhart Hauptmann seine „Versunkene Glocke“, Hermann Sudermann seinen „Johannes“ und seine „Drei Reihersfedern“ und der junge Wiener Hugo v. Hofmannsthal seine ersten dramatischen Lyrismen schrieb. Die erprobten Führer der neuen Generation lenkten selber in alte, schöne Überlieferungen zurück. Die poetische Form, die man zum Tempel hinausgejagt hatte, holte man wieder herein. Es galt plötzlich nicht mehr für eine Schande, in den guten alten fünfßüßigen Jamben zu reden, Monologe zu deklamieren und lyrische Stimmungen liebevoll zu pflegen. Man war mit einem Male wieder „poetisch“ geworden — freilich nicht im Sinne eines hohlen und brüchigen Epigontums, sondern auf der festen Grundlage der neuerschaffenen und selbstschöpferischen Kunstform. Man drang noch immer mit den feinsten Instrumenten in die innersten Kammern der Menschenseelen. Aber man polterte nicht mehr wie bisher. Man griff behutsam und nur mit scheuer Begierde zu, um nur ja nicht den Duft und den Schimmer, der über den Dingen lag, eifertig zu zerstören. Es war ein aristokratischer Zug in die Dramatik gekommen, ein Hauch von Kultur und anerzogener Bornehmheit.

Die naturalistische Schauspielkunst, wenn sie auch im Laufe der Jahre schon manches wertvolle Stück aus ihrer Dogmenammlung hatte aufgeben müssen, stand den neuen Ereignissen ziemlich ratlos gegenüber. Sie war ihrer ganzen Anlage nach auf einen bestimmten Stil in der Darstellung eingeschworen und hatte das, was man die Sprechkunst des Stildramas nennt, über den „Webern“ und den „Einsamen Menschen“ vollkommen verlernt. Sie stand am Ende einer logischen Entwicklung und wußte mit dem, was nun plötzlich die deutsche Neuromantik hieß, beim besten Willen nichts anzufangen. Was nützte es, daß ihre genialsten Apostel wie Josef Kainz, Agnes Sorma und einige andere sich mit natürlichem Takt in die veränderte Sachlage schickten? Das Gros, dem der Naturalismus das A und D aller ästhetischen Weltanschauung bedeutete, hatte den Zusammenhang verloren und fand sich mit einem Male nicht mehr zurecht. Oder um es anders auszudrücken: der Naturalismus war auf seinen Lorbeeren eingeschlafen. Seine überzeugtesten Vertreter waren abgesprungen oder hatten nicht gehalten, was sie versprochen hatten. (Hauptmanns Niedergang beginnt in diesen Jahren.) Das Leben segte über ihn hin. Die dramatische Kunst drängte nach neuen, nicht immer klar erfaßten Zielen und trat urplötzlich mit Forderungen an die Bühne, die aus der gewohnten Naturalistenschablone herausfielen.

Die Hilfe kam auch diesmal ganz unerwartet, und zwar auf einem geradezu grotesken Umweg, wie ihn eben nur unser ewig tastendes und ewig experimentierendes Zeitalter finden konnte. Der Umweg war das sogenannte Überbrettel, das um die Jahrhundertwende in allen deutschen Hauptstädten pilzartig aus der Erde schoß.

Das künstlerische Überbrettel, wie es von Bierbaum und Wolzogen geplant war, ist vielleicht das interessanteste Kapitel aus der zeitgenössischen Bühnenpsychologie. Es ist die possierlichste Fleischwerdung des ewig in Bühnenproblemen steckenden deutschen Zeitgeistes, eine gutgemeinte phantastische Träumerei, die den tödlichen Keim schon bei ihrer Geburt in sich trug. Aus dem Wunsche, die literarischen Kabarettis vom Pariser Montmartre nachzuahmen, wurde in dem immer mit ethischem Ballast arbeitenden Deutschland die Sehnsucht: die Tengelangel zu veredeln, die wahre Kunst in die Singspielhallen und Varietés zu tragen. Das war der äußere Anlaß zum Entstehen der neuen Bewegung. Der innere, auf den es uns hier allein ankommt, saß tiefer und war in der literarischen Entwicklung der Zeit begründet.

Man war, wie oben ausgeführt, der philiströsen Enge und Gebundenheit des krassen Naturalismus entwachsen und suchte den neuen Idealen nun auch auf der Bühne neue Ausdrucksmöglichkeiten zu schaffen. Man war intim geworden; man hörte Untertöne klingen und war groß im Erfühlen von leise verwehenden Stimmungen, für die in der durchsichtig nüchternen Atmosphäre des modernen Theaters kein Raum schien. Stärker und brünstiger als je rang man um die Gestaltung eines neuen Zeit- und Kunststils. In mystischer Ferne sah man verheißungsvolle Linien auftauchen, und man griff gierig nach allem, was keimkräftig war und Zukunft verhieß.

Daneben trat ein anderes Moment immer stärker in den Vordergrund: die artistische Spielerei. Die deutsche Kunst war seit Ibsen und Hauptmann wieder reich geworden und durfte sich den Luxus gestatten, einmal weniger ernsthaft zu sein und ihr Können an spielerischen Launen zu erproben. Der oft gehörte *l'art pour l'art*-Ruf drang aus Wien wieder lebhafter herüber. Die Neigung, die Dinge weniger zu gestalten als vielmehr in weltmännisch überlegener Ruhe mit ihnen zu spielen, wurde von Tag zu Tag lebendiger. (Übrigens ist das müde und an Überkultur leidende Wien auch heute noch die gefährliche Brutstätte für solche meist recht müßigen Spielereien.) An Stelle des Linearen in der Kunst war mit einem Male der zersezende Fleck, das Malerische getreten. Hugo v. Hofmannsthal schrieb seine suggestiven, defakenten, sehr kultivierten, aber von schwüler Treibhausluft umwitterten Rhythmen. Maurice Maeterlinck tastete mit weichen, kaum greifbaren Tönen in die Untergründe der menschlichen Psyche. Eleonora Duse schuf ihrer zarten Nervenkunst eine Schar begeisterter Jünger. Frank Wedekind half der romantischen Groteske zu neuem Leben und ließ in seinen skurrilen, aber immer wieder verblüffenden dramatischen Einfällen von ferne so etwas wie die Umriffe einer unerhört neuen *al fresco*-

Kunst unseres Zeitalters ahnen. E. T. A. Hoffmann und Achim v. Arnim waren Mode geworden. Die deutsche Romantik schien wieder erwacht.

In den Dienst dieser Zeitströmungen trat nun das auf intime Wirkungen gestellte künstlerische Brett, dessen Gründer fessellosen Künstlerhumor, scharf-äugige Intelligenz, durchgerüttelte Skepsis und schmiegsame Nachempfindungsfähigkeit vereinigten. Die Bewegung als solche, deren ernsthaften Kern man nicht verkennen kann, ist durch geschäftstüchtige Ausbeuter und skrupellose Nachahmer leider sehr bald herabgewürdigt und in Verruf gebracht worden. Sie lebt heute noch fort in der höchst unerfreulichen Erscheinung jener großstädtischen Kabarets, die sich im wesentlichen darauf beschränken, eine mehr oder weniger elegante Halbwelt mit plumpen Zoten zu füttern. Die geistigen Väter des Überbretts sind heute die ersten, die sich vor dem entarteten Kinde bekreuzigen. Denn das, was sie davon erträumt, war ernsthaft und wertvoll und hatte mit Frivolität ganz und gar nichts zu tun. Das Wolzogen-Theater in Berlin, die Bickelsche Sezessionsbühne, vor allen Dingen aber das entzückend intime Künstlerbrett der „Elf Scharfrichter“ in München sind mehr als ein müßiger Künstlerscherz gewesen. Ihre Arbeit war nicht umsonst. Denn aus ihrem Lager kam dem deutschen Theater der neue große Anreger und Weiterbildner, nach dem die veränderte Situation so stürmisch verlangte.

Der Anreger hieß Max Reinhardt und war ein Schauspieler aus dem Jbsen-Ensemble Otto Brahms. Das übermütige Künstlerbrett, das er mit einem Häuflein Gleichgesinnter unter dem Namen „Schall und Rauch“ zu Berlin ins Leben rief, war der Ausgangspunkt einer neuen theatergeschichtlichen Epoche. Wie der Name Otto Brahm dem Jahrzehnt von 1890 bis 1900 die Signatur gegeben hatte, so der Name Max Reinhardt dem folgenden Dezennium. Wieder war es Berlin, das die Entwicklung, den Fortschritt brachte. Wieder mußten sich Wien und München und Dresden und alle anderen deutschen Städte der natürlichen Vorherrschaft des gern etwas verachteten Spreeathens unterwerfen.

Die zeitgeschichtliche Bedeutung Max Reinhardts ist für den Chronisten nicht ganz einfach zu fassen*). Die Aktualität, die ihm noch heute anhaftet, verbietet eine ruhige kritische Würdigung ganz von selbst. Die Wirksamkeit Otto Brahms als Literat und als Theaterdirektor gehört schon längst der Geschichte. Er selbst hat den Strich unter die Rechnung gemacht und die Bilanz seines Lebens gezogen. Max Reinhardt dagegen ist noch immer die leibhaftige Gegenwart, zu der uns jede, aber auch jede Distanz fehlt. Ein Feld unbegrenzter Möglichkeiten sozusagen, das im besten Falle Prophezeiungen und Sympathieerklärungen, niemals aber grundlegende Endurteile zuläßt.

Vielleicht fassen wir die Werte, die er in sich verkörpert, am besten so: In einer Zeit verdächtiger Stagnation wurde er der Sprecher der Jugend, die mit neuen geheimnisvollen Schätzen beladen an den Türen des deutschen Theaters

*) Einen derartigen Versuch hat ganz neuerdings Siegfried Jakobsohn in seinem Buche „Max Reinhardt“ (bei Erich Reiß, Berlin) gemacht.

rüttelte. Er setzte eine Entwicklung, die an Inzucht und greisenhafter Schwäche einzugehen drohte, mit frischen und unverbrauchten Kräften fort und sprang in eine Lücke, die der starrköpfige Naturalismus nicht ausfüllen wollte und nicht ausfüllen konnte. Brahm selber hatte resigniert und drehte sich fortwährend im wenig gleichbleibenden Kreise. Reinhardt brachte in eine allgemeine Theaterdepression Leben, Freude und Farbe und ließ das träge gewordene Blut wieder rascher pulsieren. Er besaß genug künstlerische Unererschrockenheit und, wenn man so will, auch genug Pietätlosigkeit, um geheiligte Traditionen umzustößen und auf das entsetzte Kopfschütteln der Philister zu pfeifen. Er kam vom Theater und nicht aus den Hörsälen der Literaturprofessoren. Er war Praktiker und hielt sich nicht lange bei blassen Theorien auf.

Seine erste Parole hieß: Mehr Farbe. Die Kargheit und Freudlosigkeit der Naturalistenbühne, die hart an Nüchternheit grenzte, sollte mit koloristischen Wirkungen durchtränkt werden. Wichtiger als das Nachzeichnen der einfachen Linie war ihm die malerische Belebung der Nuance, die rhythmische Durchbildung der Einzelheit. Das starre Naturalistendogma war für das neugeschaffene romantische Drama der Maeterlinck, Hofmannsthal und Beer-Hofmann und für die artistischen Stilprobleme der Wilde, Wedekind, Shaw, Gulenberg und Schmidtbonn nicht zu gebrauchen. An Stelle der rein äußerlich gefassten „Lebenswahrheit“ trat eine poetische Wahrheit in höherem Sinne, der es weniger auf das Photographieren der Wirklichkeit als auf innere Glaubhaftigkeit und Verlebendigung ankam.

So waren denn Reinhardts erste Taten recht eigentlich ein Sieg des Malerischen über das Lineare. Wo die Meininger seinerzeit aufgehört hatten, da setzte er wieder ein, nur mit dem Unterschiede, daß er, als Kind einer neuen Zeit, ungleich stärker als seine Vorgänger die Nuance betonte. Die dichterischen Stilversuche, deren Dolmetsch er wurde, waren an und für sich stärker in der Analyse als in strenger und systematischer Architektur, mehr auf dünne, verfließende Stimmungen als auf handfeste und geradlinige Dramatik gestellt. Sie brauchten für ihre nicht immer einwandfreien Zwecke dringend die Unterstützung durch suggestive Bühnenbilder. Das rein koloristische gewann damit ganz von selbst eine neue Bedeutung für die dekorative Umrahmung der Szene.

Das Koloristische in der Bühnenatmosphäre und das Durchsetzen des dekorativen Elements ist denn auch bis auf den heutigen Tag Reinhardts stärkste Leistung geblieben. Das verblüffend erfinderische Talent und der erlesene Geschmack dieses Regisseurs haben gerade auf diesem Felde Wirkungen erzielt, die man schon heute ohne Übertreibung grundlegend nennen darf — trotz der Auswüchse, die ein rastloser Ehrgeiz schließlich zeitigen mußte. Mit Entzücken hängt das Auge immer wieder an den Reinhardtschen Bühnenbildern, die die zauberhaften Stimmen des deutschen Waldes genau so lebendig machen wie das mittelalterliche Benedig, die mythische Hirtenlandschaft aus Shakespeares „Winter-

märchen“, die schwüle Sommernacht der „Salome“, die Raschemmen-Atmosphäre des „Nachtasyls“ oder die Heide „Years“.

Hand in Hand mit der Neigung zum Koloristischen geht ein weiteres Kennzeichen der Reinhardtschen Begabung: die vollendete Beherrschung und Belebung der Massen. Wie er den Beruf des Bühnenmalers durch künstlerischen Ernst und durch feinsinniges Nachfühlen geadelt, wie er das scheinbar Unbelebte zauberhaft belebt, wie er jeder Kulisse, jedem Versatzstück den Stempel seiner immer von Geschmack und Kultur gesättigten Persönlichkeit aufgedrückt hat, so ist er auf der anderen Seite der Reformator des Statistentums, des Chors im weitesten Sinne geworden. Volksszenen, die seine Feldherrnhand spüren lassen, sind, was Mannigfaltigkeit, Buntheit und Abgetöntontheit anlangt, das Erstauulichste, was die Theatertechnik bisher hervorgebracht hat. Hier arbeitet er — man kann beinahe sagen — mit musikalischen Wirkungen; immer mit dem Dirigentenstab in der Hand, bildet er eine vielköpfige Masse zu einem einzigen Ganzen um. Er spielt auf den Gliedern dieses Organismus wie auf einem wundervoll ausdrucksfähigen Instrument. Er läßt die Töne anschwellen und leiser werden, zum markererschütternden Schrei sich steigern und zur dumpfen Klage herabsinken. Jeder kleinen Choristin, die sich bisher nach dem alten Rezept darauf beschränkte, mechanisch bald den rechten und bald den linken Arm hochzuheben, stellt er eine persönliche und eigene Aufgabe. Er hält die Massen wie an geheimen Drähten in der Hand — ein Wink genügt, und sie sind ihm und seinem souveränen Willen bedingungslos untertan.

Das dritte wesentliche Merkmal der Reinhardtschen Regiekunst sehen wir in der oben angedeuteten Fähigkeit, neue Stilarten feinhörig zu erfüllen und bühngemäß zum Ausdruck zu bringen. Die oft recht wunderliche Schar der jüngstdeutschen Dramatiker wußte ganz genau, was sie tat, wenn sie in Max Reinhardt ihren stärksten und treuesten Gideshelfer bezubelte. Keiner kam mit größerer Bereitwilligkeit als er ihren mehr oder weniger problematischen Ideen entgegen. Keiner war so empfänglich für alle scheinbar neuen Zeitströmungen, hinter denen die Intellektuellen so etwas wie zukunftssträchtige Werte witterten. Das hatte seine starken Vorzüge, aber, wie wir unten sehen werden, auch seine unverkennbaren Nachteile. Vor allem aber: es gab der Bühne eine bisher unerhört gewesene Expansionskraft. Es verhalf den unter traumhaften Visionen hervorschimmernden Lyrikern der Maeterlindschen Kunst zur vollendeten Gestaltung, und es setzte so neue und so verblüffende literarische Werte wie Frank Wedekind und Bernard Shaw für die deutsche Bühne durch. In erster Linie buchen wir den Posten Frank Wedekind auf der Kreditseite der Reinhardtschen Experimente. Mag man an sich über diese vielleicht fesselndste Zeiterscheinung denken, wie man will: Reinhardt schuf dadurch, daß er den „Erdgeist“, „So ist das Leben“ und später „Frühlingserwachen“ spielte, einen gänzlich neuen Stil in der Darstellung. Er fand den Ausdruck für eine gespenstisch = groteske, marionettenhaft stilisierte, zwischen Tragik und

Clownerie ohne Übergänge hin und her taumelnde, halb romantische und halb zynisch-skeptische Zeitkunst, die, wenn nicht alle Zeichen trügen, mehr gewesen ist als das müßige Spiel weltferner Kaffeehausliteraten. Das Wesentliche dieser neuen Darstellungsart zu kennzeichnen, ist nicht ganz einfach. Es liegt, wie uns scheint, in einer neuen Technik des Sehens und in einer von der naturalistischen Lebensähnlichkeit durch Abgründe getrennten bewußten Verzerrung und Stillifierung menschlicher Zusammenhänge. Die Kirchhofszene in „Frühlingserwachen“ war ihre wertvollste Inkarnation und Gertrud Eyboldt in der Rolle der Lulu ihre stärkste schauspielerische Interpretin.

Das vierte Moment, von dem wir in diesem Zusammenhange zu handeln haben, betrifft die von Reinhardt erstrebte Wiederbelebung des überlebensgroßen klassischen Dramas. Die ewige Problematik der zeitgenössischen Kunst genügte diesem erstaunlich elastischen Geiste sehr bald nicht mehr. Er drängte nach größeren Zielen und zog aus der bescheidenen Schall- und Rauch-Bühne ins Neue Theater und später in das alte Arrongesehe Haus an der Schumannstraße. Hier hat er dann auch nebenher in den entzückend intimen „Kammerspielen“ seiner alten Neigung zur literarischen Kleinkunst eine würdige Heimstatt geschaffen. Die Kette seiner viel besprochenen, viel bejubelten, aber auch viel angefeindeten Klassikerabende beginnt mit dem „Sommernachtstraum“ und führt in buntester Reihe über Shakespeare, Goethe, Schiller, Kleist, Hebbel, Lessing, Grillparzer und Molière bis zum alten Sophokles. Ein abschließendes Urteil ist hier noch weniger möglich als auf irgendeinem der bisher gestreiften Gebiete. Max Reinhardt ist im klassischen Drama noch immer mehr tastender Sucher als wirklicher Erfüller. Er retuschiert unablässig und verbessert die eigenen früheren Inspirationen, wie seine dreifach variierten Aufführungen des „Faust“ und des „Hamlet“ beweisen. Sein rastloser Experimentiereifer, der den besten Teil seiner Begabung ausmacht, hat ganz gewiß mehr als einmal daneben gehauen. Aber wenn man Soll und Haben im Kontobuche dieses seltenen Mannes miteinander vergleicht, kommt man gerechterweise nicht um die Feststellung herum, daß er auch für das klassische Drama der stärkste Anreger der deutschen Bühne seit Laube und seit den Tagen der Meininger ist — allerdings mit gewissen Einschränkungen. Die oben kurz gekennzeichneten Eigenschaften seiner Kunst lassen deutlich erkennen, was Reinhardt dem Theater Shakespeares und Schillers zu geben vermochte: seine Freude an der farbigen Nuance, seine Beseelung der Massen und seine ganze erfinderische Laune. Am stärksten drang auch hier, wie überall, das malerische Element in den Vordergrund, und es liegt eine tiefe künstlerische Klugheit darin, daß Reinhardt zunächst der weltumfassenden linearen Tragik aus dem Wege ging und sich an die leichtere, farbiger und anmutigere Poesie des „Sommernachtstraums“, des „Kaufmanns von Venedig“ und des „Wintermärchens“ hielt. Hier holte er denn mit der sprudelnden Phantasie, die ihm eigen ist, alles heraus, was sich herausholen ließ. Hier feierte seine künstlerische Freude ihre schönsten und reinsten Siege, und hier liegen denn für

unsern Geschmack auch heute noch die starken Wurzeln seiner Kraft — hier, und nicht, wie man glauben könnte, in der Wiedergabe eines „Lear“, „Hamlet“, „Othello“, „Fiesko“, „Don Carlos“ oder einer „Judith“. Denn damit kommen wir auf die negativen Seiten dieser Begabung, und zwar gleich auf ihren wichtigsten Punkt: Max Reinhardt hat dem zeitlosen al fresco-Gemälde der Weltliteratur gegenüber noch jedesmal versagt. Trotz ehrlichsten Ringens, riesigen Fleißes und aufopferungsvollster Hingabe ist es ihm bis heute nicht gelungen, die klassische Tragödie größten Stils restlos zu erschöpfen. Hier gibt er Detail statt Fülle und Größe, Hysterie statt Leidenschaft, Krampf statt Temperament und Treibhausluft statt Sonnenwärme. Hier liegen augenscheinlich die Grenzen seiner Begabung — vorausgesetzt natürlich, daß dieser Cagliostro des Theaters nicht doch noch eines Tages das Unmögliche möglich macht.

Genauere Kenner seiner Begabung hatten dies Schicksal vorausgesagt. Seine auf koloristische und artistische Wirkungen gestellte Kunst brachte den Glauben an die Kraft der großen ungebrochenen Linie nicht auf. Das war am auffallendsten in seinem Verhältnis zu der wie glühende Lava einherströmenden Pathetik des jungen Schiller. Der Dichter der „Räuber“ und des „Fiesko“ war dem verfeinerten Skeptiker des zwanzigsten Jahrhunderts nicht mehr und nicht weniger als eine liebgewordene Merkwürdigkeit aus Großvaters Tagen, ein wertvolles Erbstück sozusagen, das man in nachdenklichen Stunden vielleicht mit stiller Wehmut belächelt, zu dem man aber bei allem redlichen Willen keine inneren Beziehungen mehr findet. So trat er dann mit ganz anderen Voraussetzungen an seinen Dichter heran als wir, für die er noch heute lebendige Werte vorstellt, nämlich mit dem fatalen Zungenschmalzen und dem ewigen Besserwissen des Snobs, dem Schiller gerade gut genug zum Spielball seiner artistischen Launen ist. Der primitive und fast priesterlich inbrünstige Glaube des Dichters wurde mit Skepsis durchseht. Die Strahlen seiner Rhythmen wurden künstlich gebrochen und die tosenden Gießbäche seiner Pathetik behutsam abgeleitet. Mit kennerischem Behagen wurde jeder Vers hundertfach durchgefnetet und jedes verstohlene Eßchen nach neuen Nuancierungsmöglichkeiten abgeleuchtet. Was bei Schiller mit patriarchalischer Feierlichkeit tönte und Echo weckte, wurde stumm und inhaltsleer. Denn man hatte ihm sein bestes Teil genommen: sein donnerndes Pathos, die zwingende Gewalt seines Kinderglaubens und das unirdisch Große seines lohenden Temperaments.

Wir haben dies verdrießliche Schauspiel zu oft erlebt, um noch an der melancholischen Tatsache zweifeln zu können, daß Max Reinhardt und das heroische Drama großen Stils wohl niemals zusammenkommen werden. Es geht da um Gegensätze in der ästhetischen Weltanschauung, die kein guter Wille jemals ganz überbrücken wird. Die großen Shakespeareschen Tragödien haben das, wenn auch nicht in der gleichen schmerzlichen Eindringlichkeit wie der junge Schiller, mehr als einmal erfahren müssen. Die oft wundervollen Detail-

loftbarkeiten der Reinhardt-Regie in allen Ehren! Aber von dieser Seite ist eine Versöhnung zwischen der durchgerüttelten Skepsis des Modernen und der edlen Stilisiertheit des Klassischen vorderhand nicht zu erhoffen. Reinhardts Größe liegt in der künstlerischen Kleinarbeit. Das haben wir oben ausgeführt. Vorbildlich bleibt er da, wo er literarhistorische Stilscherze (hier spricht die Erinnerung ans Überbrettel mit) für die Menschen von heutzutage umschafft, wo ein menschliches und künstlerisches „Über-der-Sache-Stehen“ die erste Vorbedingung für den Erfolg ist. Wir erinnern hier nur an seine mit prachtvoller Laune zum Leben erweckten Shakespeareschen Lustspiele oder auch an seine Poffenabende, denen er durch eine bewußt ulkige Verzerrung ein gänzlich neues Aussehen gab. (Auf diesem Gebiete hat er übrigens, soweit wir sehen, schon heute eine Reihe talentvoller Nachahmer gefunden.) Aber wenn seine vor Nuancen förmlich bebende Kraft um das „große, gigantische Schicksal“ Shakespearescher Trauerspiele ringt, muß jeder Ernsthafte einen Schritt zurücktreten und seinen abweichenden Standpunkt mit Entschiedenheit betonen.

Eine zweite Schattenseite der Reinhardtschen Mannigfaltigkeit muß in diesem Zusammenhange noch gestreift werden. Das gar zu bereitwillige Reagieren auf Zeitströmungen hat diesen Theaterdirektor auf Abwege geführt, die er besser niemals betreten hätte. Daß Max Reinhardt heute zum Modegötzen des mondänen Berlin geworden ist, hat seinen Grund weniger in seinen wirklich ernsthaften Eigenschaften, als vielmehr darin, daß er modischen und snobistischen Firtelanzereien gar zu oft sein Ohr geliehen hat. Die auf der deutschen Bühne schon bis zur Unerträglichkeit gesteigerte Ausländerei hat er unterstützen zu müssen geglaubt. Den widerwärtigen Ästhetenlaunen Wiens hat er ein gasfliches Heim bereitet. Immer in dem Drange, künstlerisches Neuland zu finden, hat er ferner hier und da das nötige Rückgrat und das nötige Taktgefühl vermissen lassen, und mehr als einmal hat er den Dichter vergewaltigt, um den Regisseur und den Bühnenmaler an seine Stelle zu setzen. So hat schließlich sein Ehrgeiz den Bogen zu straff gespannt, die dichterische Absicht zugunsten des Dekorativen verdunkelt, zu verschrobenern Deutungsversuchen sich herbeigelassen und dem Nebensächlichen eine unerlaubte Wichtigkeit beigelegt.

Aber seine überragende künstlerische Bedeutung für die Bühne der Gegenwart kann durch solche Ausstellungen nicht herabgemindert werden. Auch diesem Regietalente sind natürliche Grenzen gesetzt. Und kritiklose Lobhudelei wäre hier ebenso verfehlt wie ein einseitiges Herausheben des Anfechtbaren. In der artistisch selbstherrlichen Genießerfreude des Regisseurs liegt Großes und Kleines, sie birgt augenfälligen Fortschritt und bedenkliche Gefahren. Max Reinhardt ist den Gefahren nicht aus dem Wege gegangen und ihnen oft genug unterlegen. Aber er hat sich ebensooft als den berufensten Organifator der modernen Bühne erwiesen. Er ist der geschworene Feind alles Stillstehens und aller Philistrotität, und er bedeutet schon als solcher einen gar nicht zu ersetzenden Besitz für das Theater der Gegenwart.

Natürlich hat auch er, der das deutsche Theaterleben des letzten Jahrzehnts beherrscht hat und zum größten Teile noch beherrscht, wie alle vorragenden Erscheinungen viel Beifall, aber auch viel Gegnerschaft gefunden. Daß seine Anregungen auf fruchtbaren Boden gefallen sind, beweist der unverkennbar frischere Zug, der seit seinem Auftreten durch die größeren deutschen Theater geht. Wir nennen in diesem Zusammenhang die Theater in Düsseldorf (Luise Dumont), Köln (Martersteig), Mannheim (Gregori), Dresden (Graf Seebach) und Hamburg (Hagemann). In allen diesen Städten wird mit einer früher nicht gekannten Konzentriertheit und mit bewunderungswürdigem Ernst an der Hebung des Theaterniveaus gearbeitet. Und die Spuren der Reinhardt'schen Anregungen ließen sich überall mit Leichtigkeit aufzeigen.

Auf der anderen Seite ist natürlich auch die Gegenwirkung nicht ausgeblieben. Dem „Napoleon des Theaters“, wie man Reinhardt halb ernsthaft, halb spöttisch nannte, wurde seine Pietätlosigkeit von Philisterseelen angekreidet. Sein Taften nach allem, was ungewöhnlich war und aus der Schablone herausfiel, wurde als Sensationslust und Snobtum gedeutet. Angesichts seiner immer mehr in den Vordergrund rückenden dekorativen Künste zeigte man mit warnendem Finger auf das im zirkusmäßigen Ausstattungsstück versandende englische und amerikanische Theater (die grotesken Shakespeare-Aufführungen Beerbohm-Trees, die man in Berlin sah, gaben diesen Befürchtungen neue Nahrung), und man witterte — zum Teil nicht mit Unrecht — in dem fessellosen Wuchern des koloristischen auf der Bühne eine Gefahr für das ernsthafte Drama. Man hatte nachgerade genug Farbe und genug Stimmung auf der Bühne und verlangte — vielleicht aus einer gewissen Übersättigung heraus — nach Ursprünglichkeit und großen einfachen Linien.

Die Ergebnisse dieser Reaktion sind bis auf den heutigen Tag ziemlich kläglich geblieben. Der erste Anstoß ging von München aus. Hier gründete im Jahre 1908 ein Häuflein theoretisierender Kaffeehausliteraten*) die viel besprochene Reliefbühne des Künstlertheaters, mit einer pathetisch verfochtenen, gegen Berlin im allgemeinen und gegen Reinhardt im besonderen gerichteten Tendenz. Puritanische Schlichtheit im Bühnenbilde wurde diesmal als Lösung ausgegeben. Auf der Szene, die kaum ein paar Meter in die Tiefe ging, beschränkte man sich auf die allernotwendigsten Andeutungen des dekorativen Elements. Die Perspektive wurde durch einfache Vorhänge oder auch durch grotesk stilisierte Bilder Münchener Sezessionisten erzielt. Im übrigen lag die künstlerische Arbeit ausschließlich in den Händen mittelmäßiger Schauspieler; denn die Aufmerksamkeit sollte um keinen Preis von der Hauptfache, dem

*) An ihrer Spitze stand Georg Fuchs, der spätere Direktor des Künstlertheaters. Von seinen Schriften nennen wir hier: „Die Schaubühne der Zukunft“ und „Die Revolutionierung des Theaters“ (München, bei Georg Müller). Im Zusammenhang damit sei gleichzeitig auf das tüchtige Buch des Münchener Regisseurs Jozsa Sawits „Von der Absicht des Dramas“, (bei Egold u. Co., München 1908) verwiesen.

gesprochenen Dichterwort, abgezogen werden. Das war gewiß alles ganz schön und gut, nur über sah man dabei, daß das Resultat eine melancholische Nüchternheit, eine künstlich geschaffene trostlose Leere war, die der auf Licht und Freude und Sinnlichkeit gestellten Bühnenatmosphäre etwas erbarmungslos Abstraktes und Trockenes gab. Nebenher hatte die Enge des Bühnenraums die ungeheuerlichsten technischen Mißstände im Gefolge. Mit anderen Worten: Die von ahnungslosen Theoretikern am Schreibtisch konstruierten Ideen der „Reliefbühne“ trugen von Anfang an den Todeskeim in sich, und es war ein glänzender Witz der Theatergeschichte, daß in das Künstlertheater nach dem Fiasko ihrer Schöpfer eben der Mann einzog, den man von hier aus mit Pathos zu bekämpfen gedachte: Max Reinhardt.

Im übrigen ist die etwas trübe anmutende Episode des Münchener Künstlertheaters ganz charakteristisch für eine gewisse theatergeschichtliche Zeitströmung. Ein Teil der deutschen Bühnenästhetik, die mit bohrender Intelligenz noch immer nach neuen Zielen tastete, hatte sich allmählich in eine hoffnungslos unfruchtbare Problematik verkannt und war von Tag zu Tag mehr von den Forderungen der lebendigen Wirklichkeit abgerückt. Gescheite Theoretiker wie Julius Bab^{*)}, Wilhelm v. Scholz^{**)}, Georg Fuchs u. a. schlugen sich ehrlich mit einer spitzfindigen und von des Gedankens Blässe angekränkelten Philosophie des Theaters herum, nahmen die tausend Schrauben dieser seltsam komplizierten Maschine auseinander, rangen selber mit heißer Inbrunst um neue Ausdrucksformen des Dramatischen und kamen schließlich doch nirgends über eine recht unfruchtbare Dogmatik hinaus. Heute ging es um Hebbels Theorien vom Drama, morgen um eine Verwertung des Marionettentheaters für moderne Probleme (ein entzückendes, aber durch und durch anspruchloses Marionettentheater hat der Münchener Paul Braun ins Leben gerufen), dann um die dekorationslose Shakespeare-Bühne und schließlich wieder um hundert andere Dinge. Man schob sich selber Hindernisse in den Weg, um sie dann mit kniffliger Dialektik wieder zu beseitigen. Man war „intellektuell“ und dabei doch von einer großen inneren Armseligkeit. Die Probleme, um die hier gerungen wurde, sind bis auf den heutigen Tag zu sehr in blasser Theorie steckengeblieben, um in diesem Zusammenhang eine ausführliche Besprechung gerechtfertigt erscheinen zu lassen. Sie sind charakteristisch für die Zeit und für den tiefen Ernst, der die Zeit beseelt, aber sie sind darüber hinaus nicht lebendig genug, um wertvolle Posten im Theaterleben der Gegenwart darzustellen.

Es bleibt hier noch ein Wort zu sagen über das Verhältnis der modernen Bühne zum heroischen Pathos der klassischen Tragödie. Nach den Rezerieren der Naturalisten erwachte wieder eine natürliche Sehnsucht nach der großen Linie, und daß diese Sehnsucht bis auf den heutigen Tag nicht restlos erfüllt werden konnte, kommt mehr auf das Schuldkonto unserer analytisch-skeptischen Zeit als

^{*)} Julius Bab, „Kritik der Bühne“, „Der Mensch auf der Bühne“. (Beides Berlin, bei Osterheld u. Co.)

^{**)} Wilhelm v. Scholz, „Gedanken zum Drama“. (München 1904, bei Georg Müller.)

auf das der Bühne. Die heroische Kunst, die bis in die neunziger Jahre auf den deutschen Hoftheatern zu Hause war, starb mit ihren großen Vertretern mehr und mehr ab. Die Autorität dieser Kunst wurde in dem Augenblick ernsthaft erschüttert, wo die suggestiven Persönlichkeiten einer Charlotte Wolter, eines Sonnenthal, Mitterwurzer und Baumeister von der Szene abtraten. Adalbert Matkowskys Tod (1908) war ihr letzter und herbster Verlust. Der würdige Nachwuchs hat bis heute auf sich warten lassen. Das junge Schauspielergeschlecht hat zu dem Pathos von gestern keine inneren Beziehungen mehr, ist auch, was stilisierte Sprechkunst und vornehme Gesten anlangt, noch aus den Zeiten des Naturalismus her arg verwildert und schon deshalb dem klassischen Drama wohl ein für allemal verloren. Das technische Unvermögen des Schauspielers, Verse zu sprechen, wirkt auf unseren Bühnen oft geradezu unerträglich. Der Naturalist Baffermann in Shakespeareschen oder Schillerschen Rollen ist dafür der schlagkräftigste Beweis. Das Pathos von gestern ist tot und das Pathos von heute, wie es scheint, noch nicht gefunden. Die paar markanten Köpfe, die die erlauchte Überlieferung einer alten Theaterkultur in die neue Zeit hinübergerettet haben, treten mehr und mehr in den Hintergrund. Und um das glänzende schauspielerische Heldentum einer Adele Sandrock, einer Alwine Wiecke, einer Rosa Poppe und einer Hedwig Bleibtreu schwebt schon heute der Hauch einer vornehmen, aber weltentrückten Einsamkeit. Wer auf diesem Felde reorganisieren will, wird mit einer Umbildung der schauspielerischen Sprechkunst beginnen müssen. Hier winken neue Ziele, denen die veränderte Art des menschlichen Sehens ganz und gar nicht im Wege steht.

Ein einziger hat mit genialischem Instinkt den Ausgleich zwischen gestern und heute gefunden: Josef Raimz, dieser märchenhafte Glücksfall der modernen deutschen Bühne. Seiner schon jetzt von wehmütigem Vergangenheitszauber umwitterten Kunst fehlte alles Typische. Er paßte in keine Schablone, denn er war ein ganz seltener Ausnahmefall in des Wortes schönster und edelster Bedeutung. Eine unendlich reiche Sprachtechnik — Verse aus seinem Munde strömten die herrlichste musikalische Suggestion aus — verband er mit den feinsten Differenziertheiten des modernen Nervenmenschen und dem natürlichen Adel des erlesenen Götterliebings. Er verwob Klassizität und moderne Weltanschauung mit fast nachlässiger Eleganz ineinander. Er war der genialste und doch menschlichste Hamlet, den die deutsche Bühne gesehen hat. Und, was das Wichtigste ist, er prägte den Stil, nach dem die Zeit so inbrünstig rang. Er zeigte einer anders denkenden Epoche die Ewigkeitswerte der großen klassischen Tragödie. Aber er zeigte sie nicht mit den Kunstmitteln eines halbversunkenen Geschlechts, sondern, frei von jeder Komödiantenpose, mit der selbstschöpferischen Genialität eines Menschen von heutzutage. Es führt keine Brücke von ihm zu der Hauptmasse der modernen Schauspieler, trotz der zahllosen Nachahmer, die er gefunden hat. Aber die mühelose Selbstverständlichkeit seines Talentes, für das es überhaupt keine Bühnenprobleme im Sinne dieser Arbeit gab, hat dem

deutschen Theater ein unschätzbare Erbe hinterlassen: den Blick in das gelobte Land einer das ganze Weltall umfassenden modernen Schauspielkunst.

Dem das bleibt vorderhand das Bühnenproblem der nächsten Zukunft: auf der veränderten Grundlage einer neuen Zeit den Weg zum überlebensgroßen Drama zurückzufinden, eine „Modernität“ anzustreben, die auch die Tragik eines Lear und eines dritten Richard mit umfaßt. Von hier, und allein von hier, winken dem deutschen Theater neue und unerhört große Ziele, von hier, und nicht von den problematischen Ideen weltferner Schwärmer, die das große Drama der Gegenwart in der Freilichtbühne des Sarzer Bergtheaters, in den Festspielhäusern der Oberammergauer oder Altorfer Bauern oder gar in den Richard-Wagner-Theatern Bayreuths und Münchens suchen wollen.

Wir stehen damit am Ende unserer Betrachtung. Der Ring schließt sich wieder und der Punkt, von dem wir ausgingen, drängt sich noch einmal in das Gesichtsfeld des Beschauers: die Sehnsucht der Zeit, ausgedrückt auf den Brettern, die nach einem alten Wort die Welt bedeuten. Die Geschichte dieser seltsamen Epoche zu schreiben, in der Glauben neben Skepsis, Kulturmüdigkeit neben Stillschneidung, Rationalismus neben verschwimmender Mystik steht, muß einem späteren Geschlecht vorbehalten werden. Wir stecken heute selber noch zu tief in den Zeitproblemen, um den nötigen Abstand von ihnen zu gewinnen. Aber das eine darf wohl auf Grund des aufgezeigten Materials glaubhaft versichert werden, daß die deutsche Bühne, was Mannigfaltigkeit, Differenziertheit, Elastizität und künstlerische Intelligenz anlangt, heute die erste der Welt ist. Man mag die Tatsache als solche mit Begeisterung oder mit Achselzucken feststellen. Auf jeden Fall wird man sie mit grundsätzlicher Gegnerschaft nicht mehr aus der Zeitgeschichte streichen können. Das deutsche Theater ist heute ein Kulturfaktor von gewaltiger Bedeutung, und die Sozialdemokratie wußte sehr wohl, was sie tat, als sie vor zwanzig Jahren das Institut der Freien Volksbühne für die arbeitenden Klassen Berlins ins Leben rief. Gewiß sind unleidliche Übertreibungen vorgekommen. Wir erinnern nur an den würdelosen Schauspielerkultus, dessen Geburtsstätte Wien ist. Gewiß spielt in theatralibus das, was zufällig Mode ist, und das, was gute Geschäfte verspricht, noch immer eine nicht sehr vornehme Rolle. Gewiß steckt ein Körnchen Wahrheit in dem Gerede der Leute, die das Wort von einer unverhältnismäßigen Überschätzung des Theaters geprägt haben. Aber das berechtigt noch lange nicht zu jenem melancholischen Pessimismus, der nach der Methode des „le roi est mort, vive le roi“ dem Theater im alten Sinne das Todesurteil spricht und an seiner Stelle den amerikanischen Kinematographen Edisons auf den Schild hebt. Eine Zeit, die dem „König Odisseus“ des alten Sophokles an zwanzig und mehr Abenden volle Zirkushäuser schafft und jedesmal sechstausend zerfahrenen und nervösen Großstadtmenschen die tiefste Andacht und die ernsthaftesten Erschütterungen abträgt — eine solche Zeit kann für das Theater und die Probleme des

Theaters nicht verloren sein. Wir wollen die Werte und die Gefahren, die der immer ungestümer vorwärtsflutende Amerikanismus birgt, hier nicht weiter erörtern. Die deutsche Bühne hat von dieser Seite ganz gewiß nichts zu fürchten. Phänomene von der eindringlichen Wucht jener Ödipus-Aufführungen beweisen das zur Genüge. Denn wo so viel Kultur, so viel Bewegung, so viel Kampf, so viel Ernst und, wenn man so will, auch so viel Idealismus ist, da ist auch Leben und Lebensberechtigung, Zukunft, Gesundheit und selbsttätige Kraft.



Marokkanischer Brief

Don Dr. Mauretannus

Lob sei Gott allein!

Es gibt keine Macht und Stärke außer bei Gott dem Erhabenen und Mächtigen! In unseren lieben, hochgeschätzten, aufrichtigen und treuen Freund, der in gleicher Weise durch Schärfe des Verstandes wie Fülle des Wissens ausgezeichnet ist, an Herrn in Möge Gott Dich und Deine Familie beschützen und bewahren und Dir stete Gesundheit verleihen!

Wir haben Deinen Brief erhalten und zu unserer großen Freude und Beruhigung des Herzens daraus ersehen, daß Du sicher und wohlbehalten aus Fes nach Deutschland zurückgekehrt bist. Auch wir und unsere Freunde sind gottlob wohl auf und haben das heilige Fest (gemeint ist das „Aid es seghir“, das kleine Fest nach dem Fastenmonat Ramadan) in Freude und Dankbarkeit gegen Gott, den Erhabenen, verbracht. Unser hoher Herr und Gebieter (Sultan Mulay Hafid) — Gott verleihe ihm Sieg — hat die Gnade gehabt, uns am Fest zu sich zu rufen und mit uns einzelne Angelegenheiten der Regierung zu besprechen. Er war darüber tief betrübt, daß einzelne Zeitungsschreiber immer noch ganze Schuaris (Strohkörbe, die rechts und links an den Seiten der Lasttiere hängend zum Warentransport dienen) voll übel erfundener Lügen über den Stand der Angelegenheiten in diesem glücklichen Reich nach Europa schicken (bezieht sich auf die meist von der französischen Presse gebrachten Marnnachrichten aus Marokko), während doch seit unbordenklichen Zeiten niemals die Ordnung und Sicherheit in den Provinzen so groß gewesen ist, wie unter dem starken Arm unseres Herrn! — Gibt es keine Gesetze bei Euch, die solche übelwollenden Unruhstifter der verdienten Strafe überliefern? Warum setzt man immer Mißtrauen in die Absichten unseres hohen Herrn, der doch durch den Abschluß der ihm aufgedrungenen französischen Anleihe die besten und sichersten Beweise dafür gegeben hat und noch täglich gibt, daß er die von Abd ul Afis leichtfertig eingegangenen Verpflichtungen Buchstaben für Buchstaben genau erfüllt!

Unser Freund, Sid el Hadsh, ist seit einiger Zeit von großer Unruhe erfüllt und hat mich gebeten, daß Du ihm Deinen helfenden und klugen Rat zukommen lassen möchtest. Wie Du weißt, gehört er zu denjenigen, die seit langer Zeit aus Achtung und Hinnneigung zu Eurer mächtigen Nation den Deutschen besonders freundlich entgegenkommen sind und vermöge ihres Einflusses bei unserem hohen Gebieter den deutschen Handelsunternehmungen in unserem Lande von Nutzen gewesen sind. Die Feinde Eures Landes haben zwar mehrfach versucht, seine Freundschaft und Hinnneigung zu Euch durch große Geldangebote zunichte zu machen, sie haben damit aber nur erreicht, daß er Euren Wert um so mehr erkannte. Seit nun Eure hohe Regierung — Gott verleihe ihr Kraft und Stärke — unser Land in den weiten Händen der Franzosen gelassen hat (das deutsch-französische Abkommen vom 9. Februar 1909), fürchtet unser Freund, daß seine Feinde