



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Mesching, Edgar: Stanislawski und das Moskauer "Künstlerische Theater" :
mit einem Vorwort von Dr. Arthur Westphal

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

im Westen nach Maßgabe eines von der Genossenschaft abgeschlossenen Vertrages. Das ist doch eine Entwicklungsmöglichkeit, hinter der der Ausblick auf Begründung einer Sachsehgängerei zurückstehen muß und der sich der Gedanke anschließt, daß einst aus deutschen Sachsehgängern deutsche Bauern werden können. Es wird nichts anderes geschaffen, als schon in vielen Teilen Deutschlands, z. B. in der Eifel und auf dem Hunsrück, besteht. Zum Teil ist auch die Sachsehgängerei aus betriebstechnischen Rücksichten, z. B. für Rübenbau, ganz unvermeidlich und wird eine dauernde Institution bleiben, solange und soweit in der Landwirtschaft ein intensiver Betrieb herrscht. Man fragt wohl in oberflächlicher Besorgnis auch hier, wo das für die Ansiedlung von Arbeitern geeignete Menschenmaterial hergenommen werden soll, und überieht dabei, daß es sich, abgesehen von den zurückströmenden Deutschrussen, zunächst darum handelt, die ländlichen Arbeiter, welche jährlich sonst in die Städte und Industriebezirke abströmen, zurückzuhalten und daß für die Zukunft der Menschenüberschuß in Deutschland reichliche Auswahl gestatten wird. Es darf nur nicht von heute auf morgen, sondern es muß mit zwanzig Jahren und mehr gerechnet werden.

Die Ansicht, daß die Seßhaftmachung der Arbeiter heute „verlorene Liebesmüh“ sei und durch den ausländischen Schnitter verhindert werde, ist demnach doch nur bedingt als richtig anzuerkennen. Möglich nicht nur, sondern auch ohne erhebliche Schwierigkeiten ist die Ansiedlung der Arbeiter durchführbar. Nur kommt es auf den geeigneten örtlichen oder provinziellen Organisator und auf die Befreiung der Ansiedlungsidee von einem unfruchtbaren Maß theoretischer Rücksichten gegenüber dem Siedlungslustigen an. Ist ihm Sicherheit für dauernde Arbeit gewährleistet, so mag man das Übrige ruhig der Entwicklung überlassen. Sie ist oft viel einfacher und natürlicher, als es sich die Lehrmeister in ihrer Borausage träumen lassen. Der beste Schutz des deutschen ländlichen Arbeiters liegt in seiner Seßhaftmachung.



Stanislawski und das Moskauer „Künstlerische Theater“

Von Edgar Mesching=Moskau

Mit einem Vorwort von Dr. Arthur Westphal=Berlin



Der nachstehende Aufsatz bedarf zur Einführung beim deutschen Lesepublikum einiger erklärender Bemerkungen. Stanislawski, der Gründer und Leiter des Moskauer „Künstlerischen Theaters“, ist allerdings für das westliche Europa und insbesondere für Deutschland kein Unbekannter mehr. Es sind vier oder fünf Jahre her, seit er wie ein Triumphator durch unsere großen Theaterstädte zog und bei

allen, denen die Entwicklung der Bühne am Herzen liegt, Gegenstand allerlebhaftester Diskussion war. Aber die Erinnerung an sein flüchtiges Gastspiel ist in unserer schnelllebigen Zeit von anderen, vielleicht wichtigeren Dingen rasch in den Hintergrund gedrängt worden. Und für viele mag schon heute der Name Stanislawski ein mystisches Fragezeichen, ein Wort ohne Inhalt und eine große Gleichgültigkeit mehr sein. Da muß denn, zum Verständnis und zur Würdigung von Meschings Ausführungen, auf die starken und überraschenden Eindrücke zurückgegriffen werden, die das russische Gastspiel seinerzeit bei allen Beteiligten auslöste. Es handelte sich dabei schlechthin um eine Sensation. Das Entscheidende war das Noch-nicht-Dagewesene der Veranstaltung. Der ethnographische Reiz überwog vom ersten Augenblick an den künstlerischen und entschied bei Publikum und Kritik den Massenerfolg. Ein Stück Rußland war uns über Nacht lebendig geworden, ein Teil aus jenem Riesenorganismus, von dem wir abgeschliffeneren Menschen nicht viel mehr als den Namen wußten und der, wie wir meinten, als ein seltsam vorweltliches Ungeheuer, in halber Barbarei und zügelloser Instinktgrausamkeit befangen, irgendwo weit hinten im nebligen Osten lag. Was kannten wir bis dahin von russischen Dingen, von den unerhörten Zudungen, die durch den Leib dieses Riesen wüteten, von seiner Kultur, seiner Kunst, seinem Theater? Gewiß, Namen wie Dostojewski und Gogol, Turgenjew und Tolstoi, Puschkin und Gorki waren schon längst in die Schatzkammern einer grobeuropäischen Literatur eingegangen. Aber unser Verhältnis zu ihnen kam selten über rein platonische Beziehungen hinaus. Wir spürten den Hauch einer wunderbar großen, uns aber innerlich fremden Welt. Wir traten jedesmal, wie erschreckt, einen Schritt zurück, wenn wir in die Gesellschaft dieser wühlenden Geister, dieser ungebrochenen Instinkte, dieser grandiosen Zertrümmerer und Melancholiker gerieten. Wir kamen nicht über die Klust hinweg, die unser konzilianteres, zu Kompromissen neigendes Westeuropa von dem grimmigen al fresco dieser rätselhaften Urwelt schied. Und unser Eindruck war, unter zehn Fällen neunmal, ein jähes, mit Furcht gemischtes Erstaunen, aber nicht die restlos reine Genießerfreude des künstlerisch Empfangenden. Mit Stanislawski und seinem „Künstlerischen Theater“ schien die Klust zum ersten Male überbrückt. Da war das, was wir nur vom Hörensagen kannten, urplötzlich leibhaftige Wirklichkeit geworden. Da sahen wir den Begriff „modernes Rußland“ von dem suggestiven Rampenlicht der Bühne bestrahlt. Da standen ein paar russische Menschen, redeten ihre schwere, wehmütig schöne Sprache, ließen uns durch den Spiegel einer erlesenen Schauspielkunst ihre Temperamente und Sehnsüchte und Leidenschaften, ihr Weinen und Lachen sehen, und spielten uns die Tragödien und Komödien ihres Volkes mit der eindringlichen Kraft des mitlebenden Rassegenossen. Wenn noch irgend etwas zur Erhärtung der Tatsache nötig wäre, daß die moderne Bühne — wenigstens in ihrer erstrebten Idealgestalt — am reinsten und unbestechlichsten die Zeit und die Ängste der Zeit widerspiegelt, dann hätte das Gastspiel dieser Russen den letzten schlüssigen Beweis geliefert.

Was uns fremd und rätselhaft und im letzten Grunde unbeseelt erschienen war, hatte mit einem Male Leben und Gestalt gewonnen, griff uns an die Sinne und zog uns mit geheimnisvoller Macht in seinen Bann. An die Stelle des kühl-nüchternen Danebenstehens trat jetzt die warme, hitzige Anteilnahme, die uns das Blut in die Wangen jagte und unsere Pulse schneller klopfen ließ. Das Rußland von heutzutage, mit seinen großen Traurigkeiten und seinen jauchzenden Festen, seinen schnapstrinkenden Bauern und himmelstürmenden Weltverbesserern, seinen schwermütigen Liedern und farbigen Tänzen, seiner fiebernden Erotik und seinem unverföhllichen Haß, seiner verzehrenden Skepsis und seiner kindlichen Gläubigkeit — das heilige Rußland in all seiner schillernden Pracht und Buntheit war uns erstanden, hatte sich zum plastischen Bilde verdichtet und warb mit forderndem Ernst um unsere Liebe. Ob Stanislawski und seine Leute den „Zaren Feodor“ des Grafen Tolstoi, den „Onkel Wanja“ von Tschekow oder das „Nachtasyl“ von Gorki spielten, es war immer die gleiche suggestive Melodie, die uns in vollen und reinen Akkorden entgegenrauschte: die Melodie des russischen Volkes, die keusch und lasziv, aufreizend und beruhigend, melancholisch und jauchzend sich in die Ohren des überraschten Europas drängte. Natürlich war es nicht ausschließlich der ethnographische Reiz, der Eindrücke von der eben geschilderten Intensität hervorrief. Es kam hinzu, daß das Ensemble durch seine unerhört konzentrierte Arbeit auch schauspielerisch verblüffte. Wir sahen eine bis dahin kaum erlebte völlige Hingabe des Regisseurs und Darstellers an den zufällig gewählten Gegenstand, eine bis ins Kleinste beseelte Farbigkeit des Milieus und eine bis an die Wurzeln des Kunstwerks greifende Detailregie, für die es Nebensächlichkeiten und Ruhepunkte einfach nicht gab. Und wir sahen schließlich darüber hinaus aus dem musterhaft geschulten Ensemble den klugen und feinen Kopf des Schauspielers Stanislawski hervorragen, der sich, auch im Sinne unserer entwickelten Bühnenkunst, als einen von zufälligen Kasseigentümlichkeiten gelösten Menschendarsteller der seltensten Art präsentierte. Aber im letzten und höchsten Sinne spielten diese Dinge gegenüber der wunderbaren ethnographischen Suggestion doch eine mehr untergeordnete Rolle, und es ist in diesem Zusammenhange ganz charakteristisch, daß Stanislawski für meinen Geschmack zum ersten und einzigen Male da scheiterte, wo er an die Interpretation eines nichtrussischen Dichters ging und dem deutschen Publikum den Doktor Stockmann aus Ibsens „Volksfeind“ zeigte. Ich kann in dem Punkte Edgar Meschings Auffassung nicht teilen, glaube vielmehr nach wie vor, daß Stanislawski dem uns wohlbekannten Gesicht des Doktor Stockmann fremde, durchweg interessante, aber im Sinne einer redlichen Ibsen-Ästhetik nicht zu rechtfertigende Züge gegeben hat. Hier sprangen eben die Grenzen, die slawisches und germanisches Kunstempfinden notwendig trennen, bis zur Überdeutlichkeit heraus, und wer sich als Deutscher vor der Leistung dieses Mannes seine Unbefangenheit bewahrt hat, wird bei allem Respekt mit Entschiedenheit betonen müssen, daß der Russe

Stanislawski nur da wahrhaft groß erscheint, wo er die Sprache seines Volkes redet und wirklich Russe sein darf vom Scheitel bis zur Sohle. 21. W.

* * *

Seit den Zeiten Katharinas der Zweiten wurde in Rußland die Schauspielkunst mit Liebe und häufig auch großem Verständnis gepflegt; unter Nikolaus dem Ersten bereits erreichte sie eine Höhe, von der man sich in Westeuropa keine Vorstellung machen konnte, bekam man doch hier infolge der Ungunst der äußeren Verhältnisse nichts von ihr zu sehen oder zu hören. Mit Ausnahme weniger Jahrzehnte des vergangenen Jahrhunderts, als St. Petersburg den Ruhm, die erste Bühne des Landes zu besitzen, für sich in Anspruch nehmen durfte, war es Moskau, das über die glänzendsten schauspielerischen Kräfte verfügte. Mit Moskau sind die Namen der großen russischen Bühnenkünstler aufs engste verknüpft, hier haben ganze Schauspielergenerationen, wie die Samoilows, Sadowskis und andere, gewirkt und Ruhm geerntet. Es entspricht also der Tradition, wenn auch das moderne russische Theater hier zu Hause ist, wenn auf der Bühne des Moskauer „Künstlerischen Theaters“ und in der Person seines Schöpfers Stanislawski höchstes mimisches Können sich offenbart.

Stanislawski und sein „Künstlerisches Theater“ sind nicht mehr voneinander zu trennen. Das sah man deutlich im vorigen Herbst, als er lebensgefährlich am Typhus erkrankte. Es schien damals nicht nur dem großen Publikum, sondern auch seinen Mitarbeitern und Schülern, daß mit seinem Fortgang auch sein Werk, wenigstens in der bestehenden Form, zusammenbrechen müsse. So heißt denn auch Stanislawskis Leben beschreiben die Geschichte des Moskauer Künstlerischen Theaters erzählen, obgleich er selbst persönlich und grundsätzlich, im Gegensatz zu anderen berühmten Mimen, niemals bestrebt gewesen ist, in den Vordergrund zu treten, sondern immer nur als ein Glied in der Kette von Kameraden wirken wollte, die in geeinter Kraft gemeinsamem, hohem künstlerischen Ziele zustreben.

Stanislawskis bürgerlicher Name lautet Alexejew. Sein Großvater väterlicherseits war ein Bauer aus dem Gouvernement Jaroslaw, dessen Bewohner wegen ihrer Tüchtigkeit und Begabung bekannt sind. Seine Mutter stammte von einer Französin, die als Schauspielerin an der französischen Bühne des kaiserlichen Michaeltheaters in St. Petersburg wirkte, auf der auch heute noch eine französische Truppe auftritt. Von dieser Großmutter rührt augenscheinlich die schauspielerische Begabung her, die sich auf drei der zahlreichen Enkel vererbt hat: Stanislawskis ältester Bruder wirkt als begabter Regisseur an der hervorragenden Siminschen Privatoper in Moskau, seine verheiratete Schwester Senaide leitete viele Jahre mit größtem Erfolge auf dem Gute ihres Gatten ein Theater, auf dem einfache russische Bauern für ihre Dorfgenossen spielten. Nachdem Stanislawski das Gymnasium absolviert hatte, an das er, wie so viele Russen, nicht ohne Haß zurückdenken kann, mußte er auf Wunsch

seines Vaters in eines von dessen Fabrikontoren als Kaufmann eintreten. Die Aljejew's hatten unterdessen den in Moskau nicht ungewöhnlichen Weg vom einfachen Bauern zum Großhändler und Großindustriellen zurückgelegt. Einer der Brüder von Stanislawski wurde als Stadthaupt, d. i. Bürgermeister, aus kommunalpolitischen Gründen erschossen. Die aufgenötigte kaufmännische Laufbahn behagte Stanislawski so wenig, daß er tat, was so viele Moskauer Kaufmannsöhne tun: er begann gehörig zu hummeln, um sich über die grauen Kontorstunden hinwegzutäuschen. „Mich rettete damals,“ so erzählte er selbst einmal in einer öffentlichen Rede, „das kaiserliche ‚Kleine Theater‘ zu Moskau, seine großen künstlerischen Individualitäten, wie die Fjermolowa, Lenski und andere.“ Gar bald regte sich in Stanislawski das Verlangen, selbst auf der Bühne mitzuspielen. Er besaß eine gute Stimme und ließ sich daher von dem berühmten Sänger und Gesanglehrer Kommissarshewski ausbilden. (Fjodor Kommissarshewski starb nach einer glänzenden künstlerischen Laufbahn kürzlich in Italien, das ihm eine zweite Heimat geworden war. Er ist der Vater von Wera Kommissarshewskaja, einer der rührendsten Gestalten der russischen Bühne, einem erklärten Liebling des gesamten russischen Theaterpublikums. Auf einer Gastspielreise im asiatischen Rußland wurde die hochbegabte junge Künstlerin beim Einkauf orientalischer Teppiche von den schwarzen Pocken befallen. Ihr Leichenzug gestaltete sich zu einer glänzenden Huldigung des ganzen gebildeten Rußlands.)

Nach Ausbildung seiner stimmlichen Mittel sammelte Stanislawski einen Kreis von Liebhabern um sich, der zuerst nur in Privathäusern, dann auch in Vereinen und Klubs sich bemühte, Opern und Operetten künstlerisch zu inszenieren. Stanislawski selbst sang bei diesen Aufführungen, bei denen, wie gesagt, bereits das künstlerische Element in den Vordergrund gerückt wurde, Baritonpartien, so den Ruslan in Glinkas Oper „Ruslan und Ludmila“. Diese dilettantischen Bemühungen allein vermochten aber den unruhig suchenden Stanislawski nicht lange zu befriedigen; er rief deshalb mit seinem Lehrer Kommissarshewski und mit Fedotow, dem Gatten der berühmten Schauspielerin gleichen Namens, eine „Gesellschaft für Literatur und Kunst“ ins Leben, in der die ersten Versuche zur Umgestaltung des Theaterbetriebes gemacht wurden. Vor allem sollte der Bühne ein Zug des wirklichen, pulsierenden Lebens aufgeprägt werden. Die Schauspieler wollte man wieder zu wahrer mimischer Kunst erziehen. Die neugegründete Gesellschaft bildete sich allmählich eine ständige Truppe heran, die vorwiegend aus Liebhabern bestand. Man spielte damals in einem Privattheater des Dchotny Rjad. Stanislawski hatte in dieses Unternehmen den größten Teil seines Vermögens hineingesteckt, allein alle ersten Bemühungen blieben lange Zeit erfolglos. Die Aufführungen fanden einstweilen vor leeren Häusern statt, ohne beim großen Publikum Beachtung zu finden. Nur einzelne kunstverständige Persönlichkeiten vermochten den Ernst richtig zu werten, mit dem die Bühnemitglieder an ihre künstlerischen Aufgaben herantraten. Diese Wenigen veranlaßten

schließlich den damaligen Generalgouverneur von Moskau, den Großfürsten Sergej Alexandrowitsch, zu einem Besuche des Theaters am Dchoiny Njad.

Die Handelsstadt Moskau hat in mancher Beziehung Ähnlichkeit mit Hamburg. Es sitzen in Moskau „Patrizier“, wie in Hamburg; Moskau wetteifert mit St. Petersburg, wie Hamburg mit Berlin; wie Hamburg besitzt die Kremlstadt einen stark ausgeprägten Lokalpatriotismus. Ein Großfürst, der Generalgouverneur von Moskau ist, ist gewissermaßen ein „Lokalzar“, und wie gewisse Petersburger Kreise sich nach dem Hofe des „großen“ Zaren richten, wandeln die Moskauer oberen Zehntausend auf den Spuren des großfürstlichen Hofes. So verfehlte man nun auch nicht, das vom Großfürsten ausgezeichnete Theater zu besuchen und — man war entzückt. Damit war die Entwicklung des Theaters glücklich entschieden. Mit Stanislawskis Privatvermögen ging es zu Ende; da konnte man die offene Hand einiger Moskauer Millionäre gebrauchen. Die Geberlaune der Moskauer Kapitalisten, von der Hunderte gemeinnütziger Anstalten Zeugnis ablegen, ließ auch die Kunst nicht im Stich, die Morosows, Tarassows und einige andere haben jahrelang das aufwärtsstrebende Theater bereitwilligst unterstützt. Zu dieser Zeit spielte Stanislawski tragische und heroische Rollen, wie den Othello, den Ferdinand in „Kabale und Liebe“. Aber schon damals suchte er, wie später nach Tschechows frühem Tode, einen interessanten russischen Dramatiker, ohne einen solchen finden zu können. Einmal unternahm er sogar selbst eine Dramatisierung von Dostojewskis „Dorf Stepantischikowo“. Dabei verfolgte er unentwegt das Ziel, ein ernst zu nehmendes, zu künstlerischer Gestaltung befähigtes Ensemble zusammenzubringen und heranzuziehen, das frei wäre von jeglicher Theateroutine, die Stanislawski mit der ganzen Kraft seines Temperamentes haßte. Die Truppe, von der er träumte, sollte die Fähigkeit besitzen, in den Geist des darzustellenden Stückes einzubringen, in gemeinsamer Arbeit den geistigen Inhalt des Dramas aufzudecken, den letzten Sinn, den der Dichter in sein Werk hineingelegt hat, gleichsam herauszuschälen.

Im Jahre 1898 lernte Stanislawski Wladimir Nemirowitsch-Dantschenko kennen, der damals Professor an der „Dramatischen Schule der Philharmonischen Gesellschaft zu Moskau“ war. Gleich bei der ersten Begegnung dieser beiden Männer, die denselben Gedanken, ein künstlerisches Theater zu schaffen, verfolgten, einer Begegnung, die — echt russisch — sich zu einem Gespräch entwickelte, das einen halben Tag und eine ganze Nacht dauerte, wurde die Frage des künstlerischen Theaters entschieden. Selten mögen zwei Männer zu künstlerischem Vollbringen sich so glücklich vereinigt haben, wie diese beiden, selten hat eine Unterhaltung, die ein gegenseitiges Herzausschütten war, so weittragende Folgen gehabt. Stanislawski und Nemirowitsch-Dantschenko paßten vorzüglich zu einander. Jener ist ein vorwiegend intuitiv schaffender Künstler, dieser ein begabter Lehrer, ein feiner deduktiver Kopf und dazu ein ausgezeichnete Administrator. Dieses Paar war zu gemeinsamem Schaffen gleichsam vorausbestimmt. Aber

eine ernsten Aufgaben gewachsene Truppe zusammenzubringen, die in geistiger Beziehung etwas harmonisch Abgeschlossenes darstellte, war nicht leicht. Die Schauspieler wurden zuerst aus den Liebhabern, die Stanislawski herangebildet, und den von „praktischer Erfahrung“ noch unverdorbenen Schülern, die Remirowitsch geschult hatte, gewählt. Da dieser Personalbestand nicht ausreichte, zog man noch einige Schauspieler aus der Provinz heran, die zwar begabt waren, aber doch erst die tote Routine verlernen mußten, die sie natürlich mitbrachten. Einen Sommer lang bereitete man sich in harter Arbeit für den Beginn des neuen „Öffentlichen künstlerischen Theaters“ vor. Im Herbst wurde ein Privattheater gemietet, das mit dem historischen Drama „Zar Fjodor“ von Graf Alexej Tolstoi eröffnet wurde. Das historische Milieu, das keine besondere psychologische Vertiefung erforderte, sollte den Schauspielern, die sich noch nicht genügend eingearbeitet, noch nicht endgültig „zusammengespielt“ hatten, ihre Aufgabe erleichtern. Der Erfolg der Aufführungen war groß, allein er erstreckte sich wiederum nur auf einen Teil des Publikums. Das Theater füllte sich selten. Man mußte verhältnismäßig häufig das Repertoire wechseln. In der ersten Saison wurden zehn Stücke einstudiert. Zu diesen gehörten die „Antigone“ des Sophokles, Hauptmanns „Versunkene Glocke“, in der Stanislawski den Heinrich gab, „Wenn wir Toten erwachen“ von Ibsen und seine „Hedda Gabler“, in der Stanislawski die Rolle des Löwborg übernommen hatte. Der talentvolle Regisseur des Theaters der oben erwähnten Frau Wera Kommissarshewskaja gehörte zu jener Zeit der Stanislawskischen Truppe an. Er erzählte mir, welchen Eindruck Stanislawski-Löwborg bei der Generalprobe in der Szene gemacht habe, wo er in der durchzechten Nacht sein Manuskript verloren hat und betrunken, halb wahnfinnig, bei Hedda erscheint. Stanislawski, der sonst stets sein mächtiges Temperament bändig und verbirgt, ließ ihm in dieser Szene freien Lauf; gleich bei seinem Erscheinen auf der Bühne machte er einen so tiefen Eindruck auf die Zuschauer, daß alle sich von ihren Plätzen erhoben. Und schon bei der Probe wurde ihm eine begeisterte Ovation bereitet. Sonow, auf dessen Urteil man sich verlassen kann, schloß seinen Bericht mit den Worten: „Ich habe Salvini in allen seinen Glanzrollen, ich habe die meisten hervorragenden Mimen der Gegenwart gesehen, aber was ergreifende, erschütternde Kraft des Temperamentes anbetrifft, so ist jene Generalprobe ein in meinem Leben einzig dastehender Eindruck geblieben“. Sonow sagte, „bei der Generalprobe“, denn bei den Aufführungen, deren künstlerischer Eindruck durch eine herzlich schlechte Hedda, welche Frau Andrejewna, die jetzige Gattin Maxim Gorkis, gab, beeinträchtigt wurde, dämpfte Stanislawski, wie gewöhnlich, den Durchbruch seines Temperaments, vermied er fast ängstlich jegliche Betonung seiner künstlerischen Individualität, um nur ja nicht vor den übrigen Schauspielern abzustechen und in den Vordergrund zu treten. Das ist für Stanislawskis Persönlichkeit ebenso charakteristisch, wie für das künstlerische Glaubensbekenntnis, das er mit seinem Theater ablegt. Auf der Bühne soll

sich auch die stärkste künstlerische Individualität nicht auf Kosten der Gesamtwirkung, des Zusammenspiels zur Geltung bringen, ja, sie soll womöglich vor diesem zurücktreten, um dem Ganzen zu um so größerer Wirkung zu verhelfen.

Jene Periode seiner Wirksamkeit gab dem „Künstlerischen Theater“ erst seine eigentliche Physiognomie. Tschchow hatte damals sein Schauspiel „Die Möwe“ dem kaiserlichen Alexandrathheater in St. Petersburg gegeben. Die kaiserlichen Theater in Rußland sind ein Kapua für mimische Kräfte, die in ihnen leider allzubald Sinekuren erblicken und so für die wahre Kunst abstumpfen. Was sollten diese Komödianten mit einer Kunst machen, die zart, in halben Tönen gehalten, einen Ausschnitt des russischen Lebens gibt, der damals die Gegenwart war! Sie haben Tschchows Stück zerrissen, zerhackt, statt *con sordino* des Dichters Welt wiederzugeben. Ihre eigene, nicht des Dichters Auffassung haben sie hinausposaunt. Die „Möwe“ fiel glänzend durch. Tschchow, ganz aus der Fassung gebracht, schwor sich, nie wieder ans Theater zu denken. Nun stieß Stanislawski auf seiner bisher erfolglos gebliebenen Suche nach einem gehaltvollen russischen Drama auf die „Möwe“, und trotz ihres scheinbaren Mißerfolges an der Petersburger Bühne betrieb er mit Feuereifer ihre Einstudierung in seinem Theater. Er selbst spielte den Trigorin. Auf die Inszenierung war die größte Mühe verwandt worden. Man mochte empfinden, daß man mit Tschchow an einer entscheidenden Wendung stand, und man versprach sich unbedingten Erfolg. Aber als der Vorhang nach dem ersten Akt niederging, herrschte im Publikum Grabesstille. Hinter dem Vorhang hielt man alles für verloren. Da brach plötzlich ein wilder Sturm der Begeisterung los, der kein Ende nehmen wollte. Das Schicksal des Dramatikers Tschchow war entschieden. Aber auch für das „Künstlerische Theater“ bedeutete dieser Erfolg einen Wendepunkt: es wurde von da ab im besten Sinne das Theater Tschchows, und dankbar hat es die fliegende Möwe zu seinem Signet gemacht. Durch diesen Erfolg ermuntert, kehrte Tschchow wieder zum Drama zurück. Es entstanden die Schauspiele „Onkel Wanja“, „Drei Schwestern“, „Kirchergarten“, die der Dichter schon für das „Künstlerische Theater“ schrieb, und die dieses mit einer künstlerischen Vollendung inszenierte und darstellte, wie kein anderes Theater sie jemals seine Zuschauer erleben lassen wird. Tschchow bedeutet den Höhepunkt der Leistungsfähigkeit der Moskauer Künstler. Damit soll nun keineswegs gesagt sein, daß ihre übrigen Leistungen niedrig einzuschätzen wären. Tschchow gab Rußland, gab jenes Milieu von Rußland, dem die Künstler selbst angehörten, wen sollten sie wohl besser verstehen und erfassen können, als ihn, wessen Gestalten trefflicher verkörpern als die seinen, die Blut von ihrem Blut und Fleisch von ihrem Fleisch waren! Außerdem war der Dichter durch seine Vermählung mit Olga Kniper, die zu den begabtesten und temperamentvollsten Mitgliedern des „Künstlerischen Theaters“ gehört, dem Theater auch menschlich immer näher getreten. Dichter und Darsteller hatten sich so ineinander eingelebt, wie es nur in seltenen Ausnahmefällen vorkommt.

Es ist also kein Wunder, wenn da gerade Tschechows Stücke zur größten Vollkommenheit geführt wurden.

Auch Stanislawski selbst steht in den Rollen, die er in Tschechows Stücken spielt, auf der Höhe seines künstlerischen Schaffens und Könnens. Sein Werschinin in dem Drama „Drei Schwestern“, sein Gajew im „Kirchergarten“ sind lebenszuckende Gestalten, die man nicht wieder vergißt, wie man sie nicht vergessen hätte, wenn man ihnen auf der Straße des Lebens begegnet wäre.

Nächst den Tschechowschen Rollen scheint mir die bedeutendste, die Stanislawski einstweilen geschaffen hat, die des Dr. Stockmann in Ibsens „Volksfeind“. Die Charaktere des Helden und seines Darstellers sind so nahe miteinander verwandt, daß man glaubt sagen zu dürfen, sie seien einander auch äußerlich ähnlich. Und hat nicht auch Stanislawskis Werdegang eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Schicksal des „Volksfeindes“? Steine könnte er genug sammeln. Die Artikel der „Nowoje Wremja“ allein würden eine stattliche Sammlung abgeben. Das Suworinsche Blatt, das hinter dem Petersburger „Kleinen Theater“ steht, hat gefinnungslos, wie immer, nur deshalb Stanislawski mit geiferndem Munde bekämpft, weil das „Kleine Theater“ von einer bedeutenden Bühne zu einem Vorstadttheater herabgesunken ist. Und beruhete der Kampf, den die übrige Presse gegen Stanislawski geführt hat, nicht auf ganz ähnlichen Gründen? Die deutsche Presse darf es sich zum Ruhme rechnen, fast ausnahmslos die Bedeutung des Moskauer „Künstlerischen Theaters“ bei seinem Siegeszuge durch Deutschland und Österreich richtig erkannt und dargestellt zu haben. In der traumhaft schönen Inszenierung, die die Moskauer Theaterkünstler Shakespeares „Julius Cäsar“ mit dem genialen Katschalow in der Titelrolle bereitet haben, erlebten wir in Brutus-Stanislawski eine poesieverklärte, raffige Gestalt, die wie lebendig gewordener Marmor wirkte, in Hamsuns „Lebensdrama“ verhalf Stanislawski der Figur des Kareno zu Leben, in Gribojedoffs klassischer Komödie „Weh dem Klugen“ machte er einen vorzüglichen Famussow. Das Moskauer „Künstlerische Theater“ weicht bei der Inszenierung und Einstudierung klassischer Stücke, wie „Weh dem Klugen“, „Der Revisor“ von Gogol und des Sittenschülders Ostrowski erheblich von der Tradition ab, in der diese Stücke seit jeher von den kaiserlichen Bühnen zur Aufführung gebracht werden. Man hat den Moskauern diese „Pietätlosigkeit“ häufig zum Vorwurfe gemacht, dabei wurde, um den Stücken zu künstlerisch bewegterem Leben zu verhelfen. Noch zwei von Stanislawskis Bühnengestalten seien erwähnt: der alte General in Ostrowskis „Auch der Klügste besitzt Einfalt genug“, in dem Stanislawski geradezu ein Symbol des reaktionären Geistes schafft, und der Rakitin aus Turgenjoffs „Ein Monat auf dem Lande“, in dem der Dichter sich selbst porträtiert, seine eigene Lebenstragödie geschildert hat, was Stanislawski durch Maskierung nach Turgenjoffschen Jugendporträts andeutet. Er führt hierin ein

unvergleichlich fein abgetöntes Bildnis eines rassigen Aristokraten vor, dessen tiefes Leiden er mit meisterhaft gedämpftem Spiel uns miterleben läßt.

In fast allen Aufführungen, die hier erwähnt sind, hat sich Stanislawski als Regisseur bewährt, der originelle Erfindungsgabe mit außerordentlichem Geschmack verbindet. Dabei hat er es verstanden, auch die richtigen Maler zur Beteiligung an der Ausstattung heranzuziehen, und hat sich selbst ans Ausland gewandt, wenn er sich von dort Anregung und Unterstützung versprach. So ist Gordon Craig mehrere Jahre für das „Künstlerische Theater“ tätig gewesen. Die künstlerische Ausstattung haben die Moskauer zu einer Vollendung gebracht, die nicht selten das Publikum zu stürmischer Anerkennung zwingt. Da ist nicht nur die von realistischen Stücken verlangte viel befehlete „Echtheit“, da sind nicht nur Wunder von Farbenabtönungen und Effekten, da wird wirklich die Stimmung geschaffen, die in den Rahmen des Stückes gehört. Aber nicht nur den Anforderungen des realistischen Schauspiels wird das „Künstlerische Theater“ gerecht, obgleich es nicht zu leugnen ist, daß gerade in ihnen eine hohe Vollendung erreicht ist, sondern auch für das symbolistische Drama, ja für das Märchen haben diese feinsinnigen Künstler den Rahmen gefunden. „Der blaue Vogel“ von Maeterlinck, der seine Uraufführung bei den Moskauern erlebte, fand eine Inszenierung, die das „leibhaftige“ Märchen war.

Immer neuen Zielen zustrebend, wandten sich die Moskauer auch der stilistischsten Bühnenkunst zu. Mit einem Aufwande von 35 000 Rubel gründete Stanislawski seine „Studia“ (Studio, Atelier), das „Theater der Versuche“, das dem Publikum überhaupt nicht zugänglich gemacht wurde. Die erzielten Resultate befriedigten Stanislawski nicht, so daß er bald von weiteren Versuchen Abstand nahm. Allein ein paar von seinen Mitarbeitern wußten Kapital aus jenen Versuchen zu schlagen und traten, wie z. B. Meyerhold in St. Petersburg, mit den aus der Studia geschöpften „eigenen Ideen“ als „Theaterreformatoren und -novatoren“ nicht ohne Erfolg an die Öffentlichkeit.

Während Stanislawskis Erkrankung im vorigen Herbst wurden die am meisten dramatisch wirkenden Szenen aus Dostojewskis „Die Brüder Karamasow“ auf der Bühne zur Darstellung gebracht, während ein Schauspieler bei herabgelassenem Vorhang die Stellen des Romans vorlas, die den Zusammenhang zwischen den dramatisierten bildeten. Die ganze Aufführung nahm zwei Abende in Anspruch und hatte auch einen gewissen Erfolg. Als gelungen ist dieser interessante Versuch nicht zu bezeichnen; immerhin hat er aber die Möglichkeit solcher Aufführungen gezeigt, die vielleicht auf das altchinesische Theater zurückgreifen müßten.

Einen großen Teil seiner Arbeitskraft verwendet Stanislawski auf die Schule des „Künstlerischen Theaters“, die seinem Herzen ganz besonders nahe steht, und die er auf eine künstlerische Höhe gebracht hat, die kaum eine Lehranstalt in Rußland erreicht. Hier sei nur darauf hingewiesen, daß der körperlichen Ausbildung der Theaterschüler, die Tanz- und Reitsstunden erhalten,

besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird. Von den einstweilen aus dieser Schule hervorgegangenen jungen Kräften haben sich die Korenwa, die Koonen und Massalitinoff hervor getan und versprechen für die Zukunft bedeutende Leistungen.

In diesem Winter hat das „Künstlerische Theater“ Leo Tolstois „Lebenden Leichnam“ zur Erstaufführung gebracht, dem dann eine seit Jahren betriebene Neueinstudierung des „Hamlet“ folgen soll, der wahrscheinlich ohne Dekorationen auf einem Hintergrunde von schwarzem Samt vorgeführt werden wird. Im nächsten Jahre treten die Moskauer Künstler eine längere Gastspielreise nach England und Frankreich an. Unterdessen soll ihr neuer Theaterbau fertiggestellt werden.

So hat sich das Moskauer „Künstlerische Theater“ aus einer bescheidenen Liebhaberbühne in harter gemeinsamer Arbeit zu einem großen künstlerischen und kulturellen Werke hinaufgearbeitet, dessen Bedeutung sich in seiner ganzen Tragweite einstweilen noch gar nicht absehen läßt.



Alte Klagen, neue Fragen

Schultechnische Erwägungen

Von Prof. Dr. Gotthold Boetticher,
Direktor des Königsstädtischen Realgymnasiums zu Berlin



ie vor einigen Monaten so bedrohlich in den Gesichtskreis getretene abermalige Schulreform ist durch eine Erklärung der Regierung zunächst wieder aus ihm verbannt worden. Aber es wäre töricht, zu glauben, daß sie damit endgültig für absehbare Zeit abgetan sei. Es ist ja alles noch im Fluß; vergegenwärtigt man sich nur das eine, daß wir fünf Arten von Vollaustalten nebeneinander haben, nämlich Gymnasium, Realgymnasium, Oberrealschule, Reformgymnasium, Reformrealgymnasium und die letzteren sogar noch in zwei verschiedenen Systemen, dem Altonaer und Frankfurter, so liegt auf der Hand, daß das kein Dauerzustand sein kann; die Übelstände bei Schulwechseln sind unerträglich. Man läßt der Entwicklung der Reformanstalten ganz freie Hand, aber die Absicht kann doch nur sein, die Erfahrungen schließlich zu dauernden Reformen zu nutzen. Das rechte Verhältnis zwischen humanistischer und realistischer Bildung ist noch nicht gefunden, der Ansturm auf das Griechische wird sich immer wiederholen, die obligatorische Einführung des Englischen immer wieder gefordert, die Überbürdungsfrage mit deutlichem Seitenblick auf die klassischen Sprachen immer wieder angeschnitten werden. Die Forderungen jener Frankfurter Ärzte sind vorläufig von der Tagesordnung abgesetzt, aber sie werden wiederkommen. Die folgenden Erwägungen wurden unter dem Eindruck der abermaligen Forderung einer Reform, die auf eine Verminderung der Unterrichtsstunden und auf Erfaß des