

# Deutsche Schriften

für

Litteratur und Kunst.

2. Reihe. Heft 2.

## Deutsche Schauspieler und Schauspielkunst.

Von

Wolfgang Kirchbach.

Nebst Anhang: Letzte Erinnerungen von Heinrich Laube.



Kiel und Leipzig.

Verlag von Lipsius & Tischer.

1892.



225.185

✓  
✓

Seit der geistreiche Lichtenberg seine unterhaltenden Briefe aus England schrieb, in denen er ein scharf umrissenes Bild der Spielweise Garricks entwarf, ist von litterarischer Seite mancherlei geschehen, um die rasch vergehenden Werke mimischer Kunst im Worte festzuhalten. Tieck hat manchen zeitgenössischen Schauspieler portrairt; in Eduard Devrients „Geschichte der Schauspielkunst“ ist vielerlei nachzulesen über die Kunstweise der großen Schauspieler bis nach der Mitte dieses Jahrhunderts. Der Versuch, einen allgemeinen Überblick über den gegenwärtigen Stand der Schauspielkunst in Deutschland zu geben, ist reizvoll genug und nicht so schwer wie er in früheren Zeiten gewesen sein mag. Der Theaterfreund hat leicht Gelegenheit, die Koryphäen dieser Kunst mit ziemlicher Vollständigkeit kennen zu lernen: denn entweder sie kommen zu uns oder wir gehen zu ihnen. Gastspiele bringen alle bedeutenderen Künstler in die deutschen Hauptstädte; diese selbst sind durch die Raumverkürzung der Eisenbahnen nicht so weit voneinander entfernt, daß man nicht auch, Theaterstudien zu Liebe, gelegentlich eine kleine Rundreise durch Deutschland unternehmen könnte.

Der aufmerksame Beobachter bemerkt, daß seit einigen Jahren interessante Wandlungen im deutschen Schauspielertum vor sich gehen. Die Weinger haben seit einiger Zeit ihre Rundreisen eingestellt und den alten Verband aufgelöst. Das Künstlergeschlecht, welches bei ihrem ersten Auftreten noch in seiner Vollkraft thätig war, ist im Absterben begriffen. Beide, die Weinger und was mit ihnen zusammenhängt, oder die Vertreter einer entgegengesetzten Richtung, sind zum großen Teil vom Schauplatz abgetreten. Eine neue Generation ist heraufgewachsen, neue Namen sind aufgetaucht und veränderte Kunstrichtungen haben auch manchem, der schon bei Jahren ist, zu später Anerkennung verholfen. Indem man aber versucht, ein Bild dessen zu entwerfen,

was zur Zeit deutsche Schauspielkunst bedeutet und erstrebt, sieht man, daß daselbe sich kaum als etwas anderes, als eine Charakteristik einer größeren Anzahl hervorragender Talente erweisen wird. Nicht mehr kann man von verschiedenen bestimmten Schulen reden. Man hat keine „weimariſche Schule“ mehr; man ist nicht in der Lage, eine Laubeschule zu schildern und deren Einflüsse an den Künstlern festzustellen; die Schule der Weiningen ist nicht mehr vorhanden. Man wird an einzelnen Künstlern, welche sich rühmen, noch unter Meister Laubes Unterweisung gestanden zu haben, vielleicht die Spuren derselben noch erkennen; aber es sind nur Spuren geworden. Zahlreiche Bühnen und Künstler haben von den „Weiningern“ gelernt, aber was sie aus diesen Lehren machen, ist dem Urbilde der Lehre nur wenig ähnlich und stellt sich als ein Nutzen heraus, mit dem man frei schaltet. So ist es äußerst schwer, zur Zeit eine bestimmte Physiognomie deutscher Schauspielkunst und etwaiger Schulen derselben festzustellen.

Man ist im Ganzen wieder in eine Zeit der Talente eingetreten, welche sich dadurch kennzeichnet, daß jeder begabte Künstler mehr nach persönlichen Grundsätzen und Erfahrungen spielt und sich entwickelt, daß man den Zusammenhalt mit irgend einer Schule nicht kennt und möglichst individuell verfährt. Zum Teil beruht es auf einem gesteigerten Wettstreben der Talente, das in der Hauptsache von Berlin ausgeht und seine Einflüsse auch anderweit geltend macht. Und man darf sagen, es ist selten so viel frisches, lebendiges Talent auf deutschen Bühnen, zum Teil auch so viel Genie vorhanden gewesen, wie gerade in der gegenwärtigen Zeit. Starker Wettstreit treibt Jeden dazu, möglichst scharf seine Eigenart auszubilden, möglichst wenig eine Schule zu ver-raten, die als Schule in Anderen eine Ähnlichkeit darstellen und damit Nebenbuhlerschaft bedeuten würde. Selbst Künstler älterer Generation, welche zum Teil noch in Tiefs einen Lehrmeister hatten, müssen diesem Zuge der Zeit folgen, wenn sie nicht zurückbleiben wollen hinter Anderen.

Zwei ganz äußerliche, scheinbar mechanische, aber doch wichtige Unterschiede bestimmen heutzutage im großen Ganzen die Spielweise der Mehrheit unserer Schauspielwelt. An Berliner Bühnen wie am Königl. Schauspielhaus, Deutschen Theater, Lessingtheater u. erleben die Vorstellungen eines Stückes, das gefällt, sei es classisch oder neu, stets eine große Anzahl von Wiederholungen. Sie steigen oft auf die

Zahl fünfzig, nicht selten hundert und mehr in verhältnismäßig kurzer Zeit. Das Publikum einer Millionenstadt wie Berlin, zumal die dortigen Schauspielhäuser nicht groß sind, erschöpft sich erst langsam. Der Durchschnitt der deutschen Hofbühnen in Mittelstädten wie Dresden, München, Stuttgart dagegen verzeichnet es schon als Ereignis, wenn ein Stück in kurzer Zeit hintereinander zehn Vorstellungen erlebt. Die Theaterleitungen sind angewiesen, weit mehr neue Stücke herauszubringen, da die Bevölkerungszahl nicht so groß ist, um Wiederholungen in jenem Verhältnis zu ermöglichen. Die Künstler jener Hofbühnen haben daher durchschnittlich weit mehr Rollen im Laufe der Spielzeit einzuüben.

Es fällt jedem Theaterfreund auf, daß infolge dessen die Vorstellungen an den Theatern der Weltstädte bei weitem strammer, schlagfertiger und geschlossener ausfallen, als diejenigen in den Hauptstädten. Man bemerkt, daß die Künstler, welche eine Rolle sehr oft spielen, dieselbe naturgemäß auch besser im Gedächtnis haben. An den Hofbühnen deutscher Hauptstädte dagegen spielt der Souffleur eine oft zu große Rolle. Die Schauspieler, welche alle acht bis vierzehn Tage eine neue Rolle zu spielen haben, verlassen sich mehr auf die Worte des Einheifers, als auf ihr Gedächtnis; sie sind im Zusammenhange damit auch hinsichtlich ihrer Mimik und Geberdenkunst, hinsichtlich ihrer Leidenschaft nicht so unabhängig und frei, als die unmittelbare Kunsttäuschung verlangen würde. Der Durchschnitt ergiebt, daß sowohl das Zusammenspiel, als auch die Einzelleistungen an Hofbühnen etwas Schleppendes und Unfertiges verraten, das zu den flotten Vorstellungen weltstädtischer Bühnen in sehr auffallendem Gegensatze steht.

Letztere indessen zeigen auch die Rehrseite des häufigen Abspielens einer Vorstellung gar sehr und bestimmen nicht unwesentlich die Manieren und Kunstgriffe hervorragender Künstler. Hat ein Schauspieler eine Rolle zehnmal hintereinander gespielt, so hat sich bei ihm jede Bewegung, Geste, Geberde, jeder Leidenschaftston bis zu einem gewissen Grade fixiert, daß die freie Begeisterung des Augenblickes nur wenig, in den meisten Fällen gar nichts neues hinzuschaffen wird. Auch die reichste Phantasie eines Schauspielers muß sich erschöpfen im Erlauschen neuer Seiten seiner Rolle, wenn er sie wochenlang jeden Abend zu spielen hat. Bald steht jede Bewegung, jeder Ton, jede Empfindungsschattierung,

jede Geberde so fest, daß der Schauspieler mit der Sicherheit eines aufgezogenen Räderwerkes, mit der Untrüglichkeit des Phonographen seine Aufgabe erledigt. Er schafft seine Rolle nicht mehr, er reproducirt sie nur und bald wirkt sie in der That auch nur wie eine Reproduction, eine Kopie nach einem mehr oder minder genialen Original. Die künstlerische Schöpfung wird zur Stereotypie, nach der man beliebig viel Abzüge herstellen kann. Hervorragende Künstler nehmen nun aber etwas von jenem stereotypierenden Wesen auch in diejenigen Rollen mit hinüber, die sie neu erschaffen. Eine stereotypierende Klarheit, Exaktheit des Sprechens, des Erfindens sogar, welche zur eleganten Kunstfertigkeit, oft aber auch zur Seelenlosigkeit des schauspielerischen Gebildes wird. Diese Erscheinung beobachtet man gegenwärtig vielfach an hervorragenden Talenten, welche nach Berlin gehen und, unter den geschilderten Bedingungen, was sie an äußerer Geschlossenheit und Abrundung ihrer Schöpfungen gewinnen, leicht an unmittelbarer Beseelung, wie sie der Augenblick giebt, verlieren.

Die Künstler jener Hofbühnen in deutschen Haupt- und Mittelstädten gelangen nicht so leicht dazu, ihre einzelnen Rollen und damit auch ihre ganze Spielweise zu fixieren. Aber sie haben oft den Vorteil, gerade dadurch, daß ihre Geberden nicht so feststehen, daß sie die Worte nicht mit der Sicherheit des Alphabets im Gedächtnis legen, eine unmittelbare Wirkung zu erreichen. Sie müssen sich wenigstens während des Bruchtheils eines Augenblickes auf den Text besinnen. Es geht nicht „wie geschmiert“ und in diesem Entsinnen und glücklichen Finden entsteht bei den Talenten oft ein Charakter des natürlichen Improvisirens, welcher dem Spiele den Reiz des Unbeabsichtigten verleiht. Und weil der Künstler nicht zu oft dieselbe Rolle spielt, wird er mit mehr Kunstglauben, mehr Seele und wahrhaftiger Hingabe an die Leidenschaft des Augenblickes spielen. Da aus einer ungetrübten Illusion den Künstlern meist die glücklichsten und überzeugendsten Einfälle geboren werden, so liegt auf dieser Seite auch ein hoher künstlerischer Reiz. Am entschiedensten wird man diese Vorzüge zumeist bei den Künstlerinnen der betreffenden Bühnen finden. Der Charakter des Geschäftsmäßigen kehrt sich ebenso ausgeprägt, im Gegensatz hierzu, bei den weltstädtischen Künstlerinnen hervor.

Wie man nun an jenen weltstädtischen Theatern, insbesondere in

Berlin, sehr gut lernt, so spricht man an denselben, soweit es sich um die besseren Künstler handelt, auch sehr gut. Es sollte dies ja wohl die erste Bedingung der Schauspielkunst sein. Aber nirgends merkt man mehr, als auf diesem Gebiete, den Mangel bestimmter Schulen in Deutschland. An den Hofbühnen unserer mittleren Residenzstädte, an den verschiedenen Stadttheatern u. spricht man im Durchschnitt ziemlich schlecht. Von Norddeutschland aus hat das Einmischen mundartlicher Färbung in die Theatersprache eine allgemeine Lotterigkeit und Lüderlichkeit der Aussprache, der Wortbildung, des Tonansatzes von Mitlautern und Selbstlautern verbreitet, wie sie in früheren Zeiten kaum möglich gewesen wäre. Da die Theaterberichte — mit einigen Ausnahmen — sich in Deutschland fast nur darauf beschränken, den Künstlern Censuren über gutes oder schlechtes Spiel zu erteilen, in den seltensten Fällen aber einmal bestimmte Fehler des Sprechens, bestimmte Mängel der Darstellung charakterisieren und Vorschläge zur Besserung machen, so greift das Übel weiter und immer weiter um sich. Man „fächelt“ an gewissen Hofbühnen ganz erstaunlich; man „hannövert“, „berlinert“ an Stadttheatern, daß es eine Art hat. Der Pfälzer und Badenser, der Ostpreuße, der Schwabe lassen sich nur allzusehr gehen und nehmen selbstverständlich nicht den vollen Naturlaut ihres Dialektes, sondern die schlechten Angewohnheiten des städtischen Philisterjargons ihrer bezüglichen Landesstädte in die Kunstsprache auf. Zwischen ihnen kennzeichnen sich die Abkömmlinge des jüdischen Volkes in Sprache und Geberde mit ziemlich auffälliger Unverhülltheit. An Hofbühnen „jüdelt“ man nur mit der deutschen Sprache; an gewissen Stadttheatern aber „mauschelt“ man. Diesem allgemeinen Sprachunwesen gegenüber haben fast nur die Schauspieler österreichisch-bairischer Abkunft, die Vertreter des bajwarischen Stammes, eine gewisse Kraft und reine Fülle der Aussprache des Hochdeutschen bewahrt. Sie verfügen zumeist über gesunde ausgiebige Kehlen; sprechen das „R“, das „S“ und „Sch“ von Haus aus mit der vollen Macht des Naturlautes und zeichnen sich durch die sorgfältige Aussprache des Hochdeutschen auch sonst aus. Aber im großen Ganzen erfreut sich gerade die Grundlage aller Schauspielkunst, die Sprache, der stiefmütterlichsten Pflege.

Die Ursachen dieser Erscheinung sollen hier nicht weiter untersucht werden. Nicht wenig Schuld daran trägt das Überhandnehmen der

Prosalitteratur auf dem Theater. Das Kunstpfuschertum, welches sich unter dem Titel des Naturalismus ausgebreitet hat und den Vers aus der Sprachkunst verbannen möchte, hat damit auch die eigentliche Lebensquelle der klaren und sicheren Redekunst verschüttet. Man wird in Deutschland zu einer vollendeten Kunst der Rede erst dann wieder gelangen, wenn man die sprachbeseelende Kraft des Verses wird von Neuem verstanden haben und die Bühnenprosa mit mehr Stil und Feinkunst wird behandeln lernen, als es dormalen diejenigen dramatischen Schriftsteller thun, welche am meisten gespielt werden. Die deutsche Bühnenlitteratur ist in dieser Hinsicht in so tiefem Verfall, daß ein weiterer Rückgang kaum noch möglich ist. Man kann nur noch auf ein Neuerwachen der besseren Erkenntnis hoffen.

Unter solchen Litteraturverhältnissen, unter dem Dilettantismus des Sprachbewußtseins deutscher Schriftsteller, muß selbstverständlich auch das Sprachbewußtsein der Schauspieler leiden und man kann in ganz Deutschland die Merkmale dieser Erkrankung des Sprachgefühls verfolgen.

Es ist hoch merkwürdig und erweckt gute Hoffnungen für die Zukunft, daß nun gerade in Berlin unter der dortigen Schauspieleraristokratie, augenscheinlich ohne jede Verabredung, ohne jede Schule, eine Kunst des vollendeten Sprechens sich entwickelt. Hervorragende Künstler sind auf verschiedenen Wegen durch Fleiß und Zähigkeit, Kunsterfahrung und glückliche Naturgabe zu denselben Ergebnissen gelangt. Berlin zieht bedeutende Kräfte an sich; die Künstler haben sich aus den verschiedensten Gegenden Deutschlands zusammengefunden. Der skeptisch-kritische und auf der anderen Seite außerordentlich begeisterungsfähige Charakter des Berliner Publikums treibt zu gesteigertem Wettbewerb um die Palme des Ruhmes. Die Berliner Schauspieleraristokratie hat in diesem Wettbewerb gerade die Sprachbehandlung zu einer erstaunlichen Fertigkeit, ja Gediegenheit getrieben. Zu dieser Aristokratie darf man Künstler wie Adalbert Matkowsky, Josef Kainz, Adolf Klein, Max Pohl, Witterwurzer, Damen wie Frau Sorma, Lilly Petri u. A. rechnen. Oskar Blumenthals „Lessingtheater“ durfte einige Zeit den Ruhm für sich beanspruchen, in Hinsicht gewandter Sprachbehandlung vielleicht in erster Reihe zu stehen. Allen genannten Künstlern ist eine vorzügliche Kunst der Wortbildung eigen; man formt die Rede im Munde wie in einem



Schallbecher und spricht mit einer plastischen Deutlichkeit, welche, bei der sonstigen Nachlässigkeit des Sprechens in Deutschland, Jeden an sich schon packt, der diese Künstler hört. Die Meisterschaft, zu der man es hier im Sprechen gebracht hat, überbietet sich selbst hie und da sogar in einer Weise, die etwas Taschenspielmäßiges hat. Ein Künstler wie Josef Kainz ist im Stande mit einer rasenden Geschwindigkeit ganze Rollenteile herunter zu sprechen, bei der deutlichsten Ausprägung jeder Silbe, bei der klarsten Herausformung des Wortsinnes, die wie in Kupfer gestochen wirkt. Allerdings kann man dabei auch Theaterabende erleben, wo man vor seelenlosen Sprechmaschinen zu sitzen glaubt, die unfehlbar mit der Sicherheit eines Apparates arbeiten, aber auch ganz und gar akademisch, innerlich leblos das Gelernte aus sich herausgeben. Wir verwiesen schon auf das Abtödtende der häufigen Wiederholungen. Ein Künstler wie Matkowsky hat, wie jener das Schnellsprechen, das Leisereben zu einer erstaunlichen Fertigkeit gebracht. Er ist im Stande, in Calderons „Leben ein Traum“ das große Selbstgespräch des Helden im leisesten Piano mit allen Schattierungen des Empfindungstones so zu sprechen, daß bis auf die oberste Galerie jede Silbe verständlich, mit geistiger Deutlichkeit vor dem Gehör erscheint. Und doch ist es ein Piano, wie nur jemals das eines berühmten Geigers oder Klavierkünstlers. Derartige technische Fertigkeiten sind im heißen Wettstreiten der Berliner Künstlerschaft zur Zeit besonders entwickelt.

Diese berlinische Künstleraristokratie steht in der Reichshauptstadt nun allerdings ziemlich unvermittelt neben einer großen Masse von Durchschnittskünstlern und Mittelmäßigkeiten. Es erfordert die ganze, unermüdlige und fleißige Regie eines Arronge am „Deutschen Theater“, eines Max Grube am „königl. Schauspielhaus“, um einen Ausgleich des Kunstindrucks zu erzielen, und wenn irgendwo, so wird in Berlin unsere Aufgabe zu einer Betrachtung einzelner Künstlerindividualitäten.

Ist hier nun ein gewisser gemeinsamer äußerer Zug der Künstler festzuhalten, so merkt man den Mangel bestimmter Schulen ganz besonders in der Auffassung der Rollen an sich, im Stile der Kunst, im Verhältnis, welches die einzelnen Künstler zur Natur einnehmen. In dieser Hinsicht ist das Bild deutscher Schauspielkunst zur Zeit das wahlloseste.

Es fällt dem Beobachter sofort auf, daß man weder unter Schau-

spielern noch unter Schauspielkritikern zur Zeit bestimmte Schlagworte über ihre Kunstrichtung findet. Die Musiker, die Maler haben ja allerhand von dieser Sorte. Da giebt es Wagnerianer, Klassizisten, da giebt es Freilichtmaler, Impressionisten, Ateliermaler, Naturalisten und dergleichen mehr. Nichts von dieser Art im Schauspielersstande. Eine kleine Gruppe läßt sich vielleicht in Berlin ausnehmen; es ist da Schauspieler G. Reicher und seine litterarischen Freunde, sowie einige Nachahmer, welche so etwas wie eine Schulfahne entrollen. Man hat hier gewisse realistische Grundsätze aus der jüngsten Litteraturbewegung in die Schauspielkunst übertragen. Man strebt nach der Beobachtung kleiner charakteristischen Zufälligkeiten, man sucht auch im Sprechen und Gebahren die Kleinmalerei. Im Ganzen ist es ungefähr dasselbe, was Friedrich Haase in denjenigen Rollen geboten hat, in denen er, wie z. B. sein von Posert, sich der Kleinmalerei befleißigte; eine Kunst, in der auch Garrick seiner Zeit ausgezeichnet gewesen sein soll als Komiker. Seine großen tragischen Gebilde entsprangen einem anderen Kunststreben. Alles in Allem ist dieser berliner Naturalismus des Spieles mehr eine Dickens'sche Kleinmalerei, nur durch die Vorliebe des jungberliner Naturalismus in der Litteratur für krankhafte, auch ekelhafte Zufälle der Natur mitbestimmt.

Im Übrigen herrscht weder in Berlin noch irgendwo in Deutschland das Schlagwort bestimmter Kunstrichtungen der Schauspielkunst. Ebenfowenig sind bestimmte Stilarten in schulmäßiger Form aufgestellt, die programmgemäß eingehalten würden. Die hervorragenden Künstler bestimmen ihren Stil nicht aus Kunstanschauungen, sondern im Ganzen aus den ihnen körperlich und geistig verliehenen Mitteln. Jeder sieht, daß er aus den ihm verliehenen Gaben eine möglichst imponierende und harmonische Erscheinung macht. In gewissem Sinne ist dies auch der gesündeste und naturgemäße Stand der Kunstentwicklung. Er birgt zwar die Gefahr des sogenannten Virtuositentums in sich, sichert aber auf der andren Seite die Herrschaft der Talente und fördert einen genialischeren Genuß, der zuletzt doch die höchste Befeligung der Kunst ist.

Auch ihr Verhältnis zur Natur, nach welchem man den Stil der einzelnen näher klassifizieren könnte, bestimmen sie nach ihren körperlichen Mitteln. Große, kräftige Gestalten mit schönen Stimmen und anziehenden äußeren Mitteln werden auf dem Theater stets durch ihre Person an sich eine Wirkung erzielen. Der Geschmack von Männern

und Frauen giebt, allen naturalistischen Kunstmeinungen vom Häßlichen zum Troß, auf der Bühne der körperlichen Schönheit und Kraft unwillkürlich den Vorzug. Da man aber seit mehr als hundert Jahren in einer allgemeinen realistischen Bewegung steht, so hat der unbewußte Kunststil jener deutschen Virtuosen sich im Ganzen zu einem großen, zum Teil vornehmen Realstil entwickelt, das heißt zu einer Vereinigung der körperlich schönen oder kräftigen Mittel, der bedeutsamen Gebärde, welche schon der körperliche Organismus eines wohlgebauten Mannes, einer schönen Frau vorschreibt, mit einer fleißigen Beobachtung derjenigen Natur, welche sich durch solche gegebene edle Mittel darstellen läßt. Bei einzelnen dieser Künstler, welche mit viel Phantasie begabt sind, wird dieses Bestreben zwar auch zum Manierismus, zur mehr oder minder großartigen Karrikatur werden. Die Künstlerinnen sieht man, dem natürlichen und gesunden Instinkt des weiblichen Geschlechts gemäß, weniger dieser Gefahr verfallen; die bedeutendsten unter ihnen sind natürliche Vertreterinnen einer feineren Seelenmalerei, eines edlen Naturgefühls, eines Realismus, wie er in der Litteratur etwa durch Goethe sich dargestellt hat.

Das Schiller'sche Wort, welches die Frauen als „treue Töchter der frommen Natur“ feiert, findet hier seine Anwendung. Fast alle bedeutenderen Künstlerinnen gehören zu den Vertretern einer schönen Lebenswahrheit, da das weibliche Geschlecht, mehr noch wie die Männer, darauf angewiesen ist, durch persönliche Erscheinung zu wirken. Besitzt eine Künstlerin körperliche Anmut, nun, so wird diese Anmut auch all ihren Gestaltungen anhaften. Im Ganzen sind die Frauen auf der Bühne, ihrer künstlerischen Richtung nach, Seelenmalerinnen feinerer Art; die Wirklichkeit und unbefangene Natürlichkeit ihrer Gebilde, mit dem Zuge der Anmut, der Schönheit versehen, ist das, was sie unbewußt suchen und was der Zuschauer bewußt und unbewußt an ihnen bewundert. Die Gefahr des zunftmäßigen Naturalismus, der idealistischen Karrikatur wird ihnen selten nahe treten; man erträgt am männlichen Geschlecht Manches, ja, bewundert es vielleicht, was, von einem Weibe ausgeführt, seine innere Unwahrheit sofort erweisen würde. Da die akademische Rhetorik früherer Zeiten vor einem gesünderen realpoetischen Sinne so ziemlich verschwunden ist und wohl nur noch in Wien eine Stätte hat, so darf man im Ganzen unsere deutschen Heroinen, Lieb-

haberinnen, Naiven und Mütter zc. zc. als Vertreterinnen eines poetischen Realstils ansehen, welcher mimische und psychologische Lebenswahrheit mit der dem weiblichen Geschlechte natürlichen Anmut, Schönheit vereinigt, getreu der Rolle, welche die Frauen auch im wirklichen Leben spielen. Das gefucht Häßliche, Naturalistische findet hier keinen Boden, weil selbst diejenigen Mädchen, welche einige Vertreter des Naturalismus wegen ihres moralisch häßlichen Titels besonders interessieren, doch durch körperliche Anmut, womöglich Schönheit reizen müssen, wenn sie in die Lage kommen sollen, sich einen unmoralischen Titel zu erringen.

Diese Lage der Dinge in der Welt bringt es mit sich, daß die weibliche Schauspielkunst die natürlichste Schutzwehr für die eigentlichen Zwecke der Kunst, gegenüber allen möglichen Verirrungen des Stilbewußtseins geblieben ist. Zur Zeit sind die hervorragenderen Künstlerinnen auch die feinsinnigsten Seelenmalerinnen, welche durch das Tactgefühl der Natur für die Natur treue Bewahrerinnen jener ewig-wahren Kunstrichtung sind, die jeder Zuschauer unbewußt im Herzen trägt und nach welcher er sein eigenes Gefallen bestimmt. Daß der Stil des Spieles unserer Künstlerinnen erst recht ein persönlicher ist, der sich aus den Mitteln einer Jeden besonders bestimmt, ist natürlich. Hochgewachsene, große Frauen, wie man sie für das Fach der Heroinen sieht, haben selbstverständlich stets etwas von der sogenannten „klassischen“ Geberde, werden durch plastische Größe und gehaltenere Bewegung den Stil des sogenannten „Griechischen“ verraten. Aber dieser „Stil“ ist nur die natürliche Folge ihres Wuchses und ergiebt sich mit physikalischer Nothwendigkeit von selbst, gerade wie die kleineren, anmutigeren Vertreterinnen ihres Geschlechtes durch rasche Zierlichkeit und Gewandtheit nur das machen werden, was ihnen steht. Und da die Frauen für das, was ihnen „steht“, einen ganz besonderen Scharfblick besitzen, so mag man sie nur ruhig diesem ihrem angeborenen Stilgefühl überlassen.

Hinsichtlich der Auffassung der geistigen Deutung dichterischer Rollen ist zur Zeit in Deutschland gar keine Schule vorhanden. Jeder macht das, was ihm gerade einfällt. In der Auffassung Schiller'scher, Shakespeare'scher Figuren wird man selbst bei unseren berühmtesten Künstlern nicht gerade auf einen Überschuß an Geist treffen. Moderne Figuren zeitgenössischer Schriftsteller verstehen sie im Ganzen weit besser zu behandeln. Gar sehr hat die Neigung überhand genommen, Wirkung

zu machen durch äußerliche Momente der Spannung, mit denen man die Situation schauspielerisch durchschießt, durch Nebendinge des Spieles, Kunstpausen, stumme mimische Handlungen, die man frei erfindet, zum Teil nicht ohne Geist. Dagegen der unmittelbare Ausdruck schauspielerischer Leidenschaft, wie er sich an's dichterische Wort anheftet, findet seltener einen Vertreter, welcher das Genie hinreißender Kunstwirkung besäße. Man erzielt sehr Vieles heutzutage auf Umwegen, man macht sehr Vieles nach den Gesetzen der Romanspannung, was ein vornehmerer Kunstgeist verschmähen würde, der sich in den Kernpunkt seelischer Wirkung zu versetzen weiß. Die Frauen besitzen auch hierin zumeist das wahrere Kunstgenie. Die sogenannten „Mädchen“ stehen ihnen nicht und sie benutzen daher dieselben auch seltener, als die Männer.

Es mögen im Folgenden einige der merkwürdigsten schauspielerischen Erscheinungen zur Beleuchtung vorstehender allgemeiner Beobachtungen herausgegriffen werden. Die Auswahl soll keineswegs alles Bedeutende schildern; es sollen nur besonders charakteristische und talentvolle Künstler zur Aufstellung einiger weiterer Bemerkungen erwähnt werden, welche das Bild, das wir vom deutschen Schauspielertum entwerfen, vervollständigen. Sie entsprechen den verschiedensten Generationen und Eigenarten.

Ein Künstler, den man als wirklich ausgeprägten Vertreter eines bedeutenden Realspiels bezeichnen kann, ist Adolf Klein. Lange schon war er einem engeren Kreise von Theaterfreunden als ein vorzüglicher Schauspieler während seiner Wirksamkeit an der Dresdener Hofbühne bekannt, aber nach auswärtig war sein Ruf nur wenig gedungen. Die Eröffnung des „Vossingtheaters“, wo er als Dermisch neben Possart, der den „Nathan“ spielte, in Berlin großes Aufsehen erregte, trug durch Vermittelung der Berliner Blätter seinen Namen in alle übrigen Hauptstädte und seit dieser Zeit nimmt er in der Reichshauptstadt eine der ersten Stellen als Charakterspieler ein. Seine Art läßt sich am besten nach einer seiner packendsten Figuren, der Gestalt des „Weineidbauers“ in Anzengrubers gleichnamigem Stück charakterisieren. Es ist eine großangelegte charakteristische Lebenswahrheit, welches alles Kleinliche, Zufällige aus der Darstellung ausschließt und doch glücklich das akademische, rhetorische vermeidet; selbst an der Gestalt des Bauern die Vornehmheit einer knorrigen Natur aufsucht und weit mehr durch das Betonen der

moralischen Seite der Charakteristik, als der physischen wirkt. Der Künstler hat den vollen Blick für die Kleinmalerei; er sieht mit der Schärfe eines Rembrandt die Züge, welche den Bauern charakterisieren, aber er ist sich einer gewissen Großartigkeit des oberbairischen Bauerncharakters so sehr bewußt, daß er dieselbe auch mit typischer Deutlichkeit durch jede Geberde hindurchscheinen läßt. Es ist eine Bauerngestalt im *Al-Freskostil*, sehr verschieden von den naturalistischen Ansprüchen, welche man in Berlin vielfach geltend machen möchte. Nichts ist unwahr an dieser Gestalt, alles entspringt einer erstaunlichen Naturbeobachtung, aber die Wiedergabe dieser Beobachtung ist schon zufolge der Gestalt und der Mittel des Künstlers mit einem Sinne vorgetragen, welcher menschliche Edelrasse darzustellen weiß. Die großartige Unheimlichkeit, welche der Künstler allein der Heuchelei, dem Muckertum seines Bauern zu verleihen versteht, der scheinheilige Blick, welcher zuletzt nur Ausdruck meineidiger Gewissensangst ist, die konventionelle Geberde des Bauern — alles ist in einem Stile vorgetragen, welcher von der Macht des moralischen Effectes seiner Sache durchdrungen ist und diesen machtvollen Eindruck auch als stilisierenden Zug in die Wiedergabe der lebenswahren Einzelheiten verlegt. Dieses moralische Stilisieren seiner Rollen ist auch sonst ein bezeichnender Zug für Adolf Klein. Einen seiner größten Erfolge hat der Künstler in den letzten Jahren mit seinem Professor Waede in Jaffe's „Bild des Signorelli“ erzielt. Hier malt er das Bild des Gelehrten, der wegen einer wissenschaftlichen Unwahrheit in Wahnsinn verfällt, mit allem Aufwand psychiatrischen Studiums aus. Aber indem er die Natur genau benutzt, indem er das Schwinden des Gedächtnisses, das Stocken der Zunge, die geistige Aphasie mit wissenschaftlicher Wahrhaftigkeit beobachtet, steigert er doch auch seine natürliche Beobachtung durch den Stil, in dem er diese vorträgt. Er ist ein Mann von hoher, starkgebildeter Gestalt, großen Zügen und einer gewissen ernsten Ruhe des künstlerischen Verfahrens, eine Art künstlerischer Cromwell, der daher auch den historischen Cromwell zu einer seiner besten Rollen zählt. Man fühlt seinem Vortrage die innere, moralische Strenge an, mit welcher er jene Symptome des Wahnsinns studiert, und diese Unerbittlichkeit gerade ist es, welche seine Leistung aus der Sphäre eines reinen naturalistisch-wissenschaftlichen Studiums erhebt und den Eindruck eines großen Realstils macht. Das wesentliche

und künstlerisch bedeutsame dabei ist nun, daß jenes stilisierende Bestreben sich bei ihm weder als theatralisches Aufdonnern der Geberde und Stellung, noch als rhetorisches Herausdeklamiren der Sprache äußert, sondern den Charakter der Naturwahrheit beibehält, einer Naturwahrheit, die nur gewissermassen in größere Dimensionen übersezt ist und eben deshalb den Ehrennamen eines Realstils verdient. So ist sein Meineidbauer, sein Waede, sein Cromwell, sein Zanger in Grillparzers „Traum ein Leben“. Diese Eigenart wird sofort als ein Gegensatz zu anderen empfunden, wenn man sich neben ihr etwa die Kunstweise Ernst Poffarts vergegenwärtigt. Auch dieser Künstler ist ein ausgesprochener Stilist, der das moralische und künstlerische Bewußtsein seiner Leistung durch jede Geberde, jeden Ton seiner Stimme hindurchschimmern läßt. Er beobachtet sehr gut und hat ein offenes Auge für die Natur. Man findet daher in all seinen Rollen eine Reihe geistreicher Erfindungen nach der Natur, treffender Beobachtungen der Wirklichkeit. Aber diese Beobachtungen sind nicht wie bei Klein, gewissermaßen in moralisch vergrößertem Maßstabe durch sich selbst da, sondern werden vorgetragen, werden womöglich demonstriert, ja, im Affekte tritt sehr oft eine leidenschaftlich ausgebildete Redekunst an die Stelle der unmittelbaren Leidenschaft. Ernst Poffart verfügt über eine sehr wohlklingende Stimme, die besonders in früheren Jahren, während dieser Künstler in München als Director der dortigen königl. Schauspiele wirkte, den glockenreinsten Metallton besaß. Es ist die Naturgabe als solche, welche auch hier die ganze Kunstweise hat bestimmen helfen. Die schöne Stimme forderte von vorneherein vorwiegend zur rednerischen Ausbildung heraus und so ist denn der Künstler hauptsächlich auf rednerische Wirkungsweise angewiesen. Der allgemeine Zeitgeist ist viel zu realistisch und wirklichkeitsfroh, daß nun Poffart etwa ein Schauspieler im altfranzösischen Stile wäre, der auf dem Kothurn Geberden und Leidenschaftstöne nach einer deklamatorischen Regel vorträge. In früheren Zeiten wäre ein solcher Künstler vielleicht ein „Weimaraner“ geworden oder hätte die Schule Emil Devrients fortgesetzt. Heutzutage sucht auch der Redner, der schauspielerische Cicero, die Natur auf und beobachtet ihr Wesen genau. Erst, wenn er dazukommt, die naturgetreue Beobachtung schauspielerisch auszuführen, tritt die rednerische Gabe als kunstbestimmendes Moment ein. Redekunst und wissenschaftlich gutes Beobachten fassen sich zu

einer besonderen Erscheinung zusammen, in welcher der geschulte Deklamator und Redner seine Beobachtungen an der Natur fast mit dem Bewußtsein rednerischen Zweckes exemplifiziert. Es würde das als eine lehrhafte Methode des Spiels bezeichnet werden können, wenn das Wort lehrhaft und lehrmäßig nicht auch wieder zu viel sagte. Denn so im vollen Sinne trifft das Wort nicht zu; nur annähernd kann man die Art eines künstlerischen Gebildes mit Worten versuchen anschaulich zu machen. Es ist zu natürlich, daß ein Künstler mit schönem Organ auch die Wirkung desselben zu zeigen sucht; leicht wird ihm die Selbststeigerung, welche die Leidenschaft des Dichters vorschreibt, zu einer Steigerung schöner Redekunst, und wo andere Künstler durch die Kraft ihrer Illusion hinreißen, und packen durch die Glaubwürdigkeit, mit welcher sie selbst der Leidenschaft mit all ihren häßlichen oder sprachzerstörenden Erscheinungen verfallen scheinen, steigert sich bei dem rednerisch angelegten Künstler gerade die Kunst der Rede zu einer besonderen Schönheitswirkung. Findet ein solcher Künstler Rollen vor, die jenen rednerisch-theatralischen Zug als psychologisches Moment enthalten, so wird ein Redner-Realismus, wie Poffart ihn vertritt, vollendetes schaffen. So ist eine der schönsten Gestalten, welche dieser Vereinigung von Eigenschaften entsprungen sind, die Figur König Richards des Zweiten in Shakespeares gleichnamigem Stücke. Der theatralische Zug dieses Herrschers, seine Neigung, Schmerz und Majestätsgefühl, stets wie von der Rednerbühne zur Schau zu tragen, und sich mit seinen eigenen Empfindungen zu drapieren, kommt der Neigung des Künstlers entgegen. Es entsteht die glaubwürdigste Kunstgestalt, welche eine vielverbreitete, erschütternde Krankheit der Monarchen ganz unübertrefflich zeichnet. Solche Art und Weise wird nicht minder in höfischen Rollen, in denen elegante Sprachweise an sich zum guten Ton gehört, überzeugen. Unter Poffarts Rollen mag in dieser Hinsicht sein Antonio in Goethes „Tasso“ voranstehen. Dieser Künstler verfügt außer über schöne äußere Mittel auch über sehr viel Verstand und Kunstgeschmack, seine Gestalten bleiben daher stets im Gebiete der Möglichkeit und selbst, wo hinreißende, unmittelbare Natur fehlt, wird man doch nicht außerhalb der Natur versetzt. Recht auffällig das Gegenteil vertritt ein anderer vielgenannter Künstler, der unstät seit vielen Jahren in Deutschland seine Gastwanderungen fortsetzt. Franz Mitterwurzer könnte in den meisten seiner bekanntesten



Rollen als ausgesprochener Vertreter eines karrikierenden Realismus bezeichnet werden. Was Künstlern von so maßvollem Bewußtsein wie Klein, Possart, Karl Häusser kaum jemals unterlaufen würde, sind bei ihm die stehenden Gewohnheiten des Spieles: phantastisches Überzeichnen der Naturwahrheit, freierfundene Mienen Spiele, die als neue Sprache der Leidenschaft wirken, im Hohlspiegel aufgefaßte Studien physiognomischer, pantomimischer, leidenschaftlicher Zustände. Hier ist die stilbestimmende Eigenschaft entschieden in einem Überwuchern der Phantasie zu suchen, welches zu einer grotesken Nachahmung der Natur verführt. Figuren wie der Franz Moor, der Hamlet dieses Schauspielers zeigen diesen Manierismus am meisten ausgebildet. Er würde als unkünstlerisch zu verwerfen sein, wenn es nicht ein genialer Manierismus wäre, der auf mächtigen Fähigkeiten beruht. Soweit es sich um das äußerlich technische der Kunst handelt, gehört Mitterwurzer mit Possart, Rainz, Matkowsky u. A. zu den besten Sprechern. Eine große, weithin wirkende Gebärde, eine Fähigkeit, jeden schauspielerischen Einfall mit vollendeter Sicherheit zu verkörpern, in jeder Hinsicht eine virtuose Erscheinung. Aber es scheint, daß die angeborne phantastische Neigung und Einflüsse der wiener Schule die Ursache sind, wenn eine barocke Beobachtung der Natur hier zu grandiosen Karrikaturen führt. Der Ausdruck „Wiener Schule“ bezeichnet nicht eine bewußte Kunstrichtung, sondern eine ganz eigentümliche Vereinigung von schauspielerischen Manieren, Symbolen komischer oder ernster Stimmungen, ja, ein ganzes System vorwiegend karrikierender Physiognomik und Pantomimik, welches man an zahlreichen Schauspielern beobachtet, die aus Wien und Süddeutschland kommen oder doch einige Zeit in Wien waren. Betrifft es die Komik, so kann man es mit der Bezeichnung Harlequinskomik ohne Weiteres benennen. Es handelt sich nicht um irgend welche Lehrmeister und bewußte Schulen; es ist eine Art von schauspielerischer Nationalsprache, die ganz konventionelle komische Gebärden, Händeklatschen, Gebärdenspiel mit einer Hand, Gesichterschneiden nach bestimmten Angewohnheiten, Kinnbäckenspiel, das oft zum förmlichen Kinnbäckentkrampf wird, wenn z. B. ein Bösewicht zu charakterisieren ist, aufweist. Man hat diese Manieren zu einer taschenspielermäßigen Gewandtheit entwickelt; hervorragende Komiker, wie Felix Schweighofer, verraten in ihrem Gebiete, ebenso wie Mitterwurzer in dem feinen, sehr bestimmt diese Nationalsprache.



Sie ist durchaus verschieden von dem eigentlichen Berliner Realismus; auch nicht einmal süddeutsch, denn die bairischen Künstler des Münchner Gärtnerplatztheaters reden eine ganz andere, viel lebenswahrere Kunstsprache; es ist wienerische Sprache und sie bezeichnet eine eigentümliche Komik des Soccus, die in verwandter Weise wohl auch in Paris wiederkehrt. Die Freude am handfertigen Gebärdenspiel, welches um seiner selbst willen ergötzt, wie die Kunststücke eines Clowns und Jongleurs, merkt man all diesen Künstlern an. Sie fragen nicht, ob irgend wo und wie ein Mensch jemals in Wahrheit solch ein Gesicht geschnitten habe. Wenn sie kopieren, brauchen sie die Natur nur so weit als zur Verständlichkeit notwendig ist und suchen dann in häufiger Wiederholung, Steigerung des mimischen, sprachlichen oder pantomimischen Kunststückes mit naiver Freude den Effekt. Ins Tragische und, soweit es sich ums Lustspiel handelt, ins Feinere übersetzt, erkennt man an Franz Witterwurger sehr lebhaft den Einfluß dieser Konvention. Er spielt den Hamlet und Franz Moor mit derselben Freude an der Gewandtheit seiner Physiognomie wie ein Komiker in seinem Fache es thun könnte. Daher erklärt sich diese Erscheinung. So hatte er einst als Franz Moor im letzten Akt den Einfall, zum Ausdruck seiner Gewissensangst, sich wie ein ängstliches Kind mit zusammengelegten Händen und geducktem Kopf an die Brust des alten Daniel zu verstecken, indem er sich scheu umblickte — sicherlich ein packender Zug von einer gewissen Naturwahrheit. Aber das war ihm nicht genug. Er wiederholte den Vorgang dreimal und übersetzte ihn so aus der Sprache eines großen Naturstils in diejenige der Karrikatur. Dieser Künstler gastiert indessen allenthalben mit großem Erfolge und da dasselbe Publikum, welches einen Klein oder Sonntag, einen Friedrich Haase oder Rainz beklatscht, auch ihm huldigt, so ist erörtert, wie mancherlei verschiedener Kunstgeschmack Anklang findet. Die Handfertigkeit, mit welcher ein solcher Künstler seine theils richtigen, theils übertriebenen Einfälle vorträgt, verblüfft, packt und reißt durch Elemente hin, welche oft mehr in der schauspielerischen Ausführung als in der Absicht liegen. Das Bestreben dieses ganzen eigentümlichen Schaffens ist auch hier übrigens das der frappierenden Naturwahrheit. Der Künstler selbst dürfte sich gewiß nur gern als ein hervorragender „Realist“ bezeichnet hören und es ist nicht zu bestreiten, daß er einige Rollen von vollendeter Naturwahrheit besitzt.

Die Unberechenbarkeit seiner Phantasie indessen, der Mangel eines bestimmten künstlerischen Verhältnisses zur Natur ermöglicht nicht ihn als Vertreter eines wirklichen Stiles anzusehen. Sehr schwer würde es werden, Adalbert Matkowsky, den Schauspieler, welchen die Frauenwelt am meisten umschwärmt, nach irgend einem künstlerischen Schulausdruck zu charakterisieren. Er gehört noch einem jüngeren Geschlechte an, und sein Fach, das der jugendlichen Heldenliebhaber und Leidenschaftsmänner, wird an sich stets eine gewisse Unsicherheit im Verhältnis des Künstlers zur Natur zeitigen. Von einem Romeo pflegt man zu meist nur Kraft der sinnlichen Leidenschaft und ein Leidenschaft erweckendes Äußere zu erwarten. Diese Eigenschaften besitzt der Künstler in hohem Maße. Schöne Gestalt, ein Adoniskopf, dessen Züge alle Stadien der Sehnsucht und Liebesleidenschaft auszudrücken vermögen, eine Stimme von jener sonoren Schönheit, welche die Nerven der Frauen beim Anhören in leise Schwingungen musikalischer Art zu versetzen scheint — es sind alle Mittel vorhanden, um sinnlichen Reiz auszuüben. Hier dürfte die paradoxe Bezeichnung eines schönheitsvollen Naturalismus insofern zutreffen, als der Künstler in der Darstellung der Leidenschaft, welche seine eigentliche Stärke ist, sei es nun ein Othello, Romeo, Uriel oder Sigismund („Leben ein Traum“) bis an die äußerste Grenze sinnlicher und sonstiger Symptome der Leidenschaft zu gehen pflegt. Und mehr wie irgend einer der zeitgenössischen Darsteller besitzt der Künstler Temperament und Feuer, das frei von rhetorischer Steigerung ist. Käme nicht die äußere schöne Erscheinung des Künstlers hinzu, welche jeden seiner Schritte wandelt und idealisiert, so würde man so manche seiner Gebärden als Liebhaber jenseits der Grenze des Erlaubten erachten müssen. Sein Othello z. B. ist eine Art von Nchantineger und wie seine Liebe zur Desdemona zu einer Art Brunst wird, so wird seine Eifersucht, seine Verzweiflung zur bestialischen Raserei. Würde ein anderer Künstler gewisse Züge nachahmen, welche der Künstler, als ein schauspielerischer Zola, seiner Leidenschaft zuerteilt, man würde abgestoßen sein durch ein Zuviel des Naturalismus. Aber schon die wohlklingende Stimme, die gesamte körperliche Erscheinung des Schauspielers idealisiert die Äußerungen seiner Gemütsverfassung; es ist der Naturalismus der Leidenschaft bei körperlicher Edelkunst. Und diese Edelkunst arbeitet mehr im Stile eines Frescomalers, der durch

scharfe Gegensätze zwischen Licht und Schatten wirkt; im Einzelnen pflegt der Künstler viele dichterische, feinere Züge zu unterschlagen; gegenständliches Beobachten der Natur ist nicht seine Sache, er produziert vielmehr selbst diese Natur seiner Leidenschaft und seines Feuers, geführt von einer starken Illusionskraft und Selbstentäußerungsgabe. In früheren Jahren begann er als ein jugendlicher Stürmer und Dränger, der maßlos in pathetischer Rede schwelgte; aber in Hamburg und Berlin ist allmählig diese Kunst gereift und es ist die Anlage der Rollen in ihren Farben und großen Kontrasten von Stimmungen und Gemütsausdrücken, welche in klarem, künstlerischen Bewußtsein abwechseln, zu einer Schlagfertigkeit und Sicherheit gebiehn, der man den Beinamen eines vorzüglichen Orchesters der Leidenschaft wird geben dürfen. Alle sonstigen Eigenschaften der natürlichen Erscheinung eines Menschenwesens, feinere, geistige Züge, äußerlich Charakteristisches u. s. w. verschwinden hierbei vor der Schöpfung der Erscheinung der Leidenschaft, der Gemütsstimmung, der Sinnlichkeit als solcher. Dennoch ist dieser Künstler des Charakteristischen sehr wohl fähig. In Zabel-Dostojewskys „Raskolnikow“ hat er mit großer Treue den jugendlichen slavischen Mörder gezeichnet, aber auch hier mehr diejenige Charakteristik, welche in Äußerungen des Temperamentes liegt, als in anderen Seiten der menschlichen Natur. Ein Zug von Genialität beherrscht unstreitig all diese Gebilde; man könnte Matkowsky recht eigentlich den Künstler der Temperamente nennen.

Die deutschen Schauspieler sind durch die Entwicklung, welche die deutsche Dichtung genommen hat, fast überall genötigt, sehr oft ihren Darstellungsstil zu wechseln, und es ist daher nicht leicht zu unterscheiden, wie weit unter Umständen ein Künstler sich zum eigenen Kunststil durchgerungen hat. Heute muß der Schauspieler eine Rolle Shakespeares spielen mit ihrer naturalistischen Beobachtung der Leidenschaft, welche durch eine Fülle von reflektivem Geist verklärt wird; morgen findet er sich einem Jugenddrama Schillers gegenüber, wo die grandiose Karrikatur neben einer niederländisch-realistischen Kleinmalerei der Charaktere steht. Und kaum ist diese Aufgabe bewältigt, so findet er sich in einem reiferen Drama desselben Dichters von einer Kunstweise, welche nur große, allgemeine Züge der Leidenschaft mit klassischer Erhabenheit der Sprache und tief sinniger Empfindung aller Schicksalsgefühle und Weltgeschichte vereinigt. Er soll aber auch im Stande sein,

die Kunstweise der französischen Schriftsteller zu verstehen, welche die menschliche Seele und ihre Äußerungen nur von der gesellschaftlichen Seite auffassen; er soll den anders gearteten Realismus Ibsens zu verkörpern wissen, der weder mit den Augen eines Shakespeare, noch eines Schiller sieht, sondern menschliche Charaktere, nach Art der wissenschaftlichen Psychologen, beobachtet und auf gewisse Reactionen studiert, welche einen Darstellungsstil verlangen, der die naive Freude am Lebenswahren in eine mehr bewußte verwandelt. Es ist daher angekommen, daß mancher vielseitige Darsteller auch sehr verschiedenartige Kunstweisen, sowohl des Sprechens wie auch der Geberde ausgebildet hat und man sieht eine Künstlerin heute die Antigone des Sophokles mit den plastischen, statuarischen Geberden griechischer Götterbilder verkörpern, welche morgen in einem Gesellschaftsstück die Convention des modernen Gesellschaftsverkehrs festhalten und doch unter derselben die Sprache der Leidenschaft oder des Humors glaubwürdig reden muß. Dieser häufige Stilwechsel zeitigt eine große Flottheit der deutschen Schauspieler in jeder Art des Auftretens und ihr technisches Können steigert sich daher sehr oft zu einer verblüffenden Gewandtheit und Sicherheit, die in allen Sätteln gerecht ist. Die geistige Vertiefung in die Rollen leidet indessen entschieden darunter und man versteht die Gestalten der Dichter nur selten mit so viel poetischem Bewußtsein, als der Kenner der Pötratur von Geschmack wünschen möchte.

Ein Künstler, welcher vor Vielen ausgezeichnet ist, durch den feineren poetischen Sinn, welcher seine Rollen belebt, durch überraschende geistige Einsicht und sinnvolle Vertiefung des dichterischen Verständnisses, ist Emil Drach. Gleich Josef Kainz und Adalbert Matkowsky in früheren Jahren zur Gattung der jugendlichen „Coulissenreißer“ gehörig, hat er sich seit einigen Jahren zu einem Darsteller entwickelt, der gerade durch die echt künstlerische Behandlung seiner Mittel hervorragt. Er besitzt, gleich den vorgenannten, die große Schule des Sprechens, eine schlanke und elegante Gestalt, welche in historischer Tracht sich mit großer Anmut und Sicherheit zu bewegen weiß, in moderner Kleidung dagegen mehr für das Charakteristische gebaut ist. Leidenschaft und gedrungene Kraft der Bewegung sind ihm in reichem Maße gegeben; aber wenn andere es ihm an Virtuosität der Leidenschaftsausbrüche vielleicht zuvorthun,

so wird nicht leicht ein Künstler so viel Fähigkeit der poetischen Bergegenwärtigung, so viel richtiges Verständnis der Dichter beweisen. Das ist zur Zeit eine seltene Eigenschaft unter deutschen Schauspielern. Nur zu sehr liebt man es, den Dichter sich unterzuordnen, statt den Dichter zu deuten. Die Gestalt des Dänenprinzen „Hamlet“ ist in Folge dessen zu einem wahren Monstrum geworden. Die Neigung der Schauspieler, ihre Auffassung einer Rolle von anderen Schauspielern zu entlehnen, oder das, was sie machen, in Opposition gegen einen anderen Vertreter dieser Rolle auszusinnen, entfernt sehr oft immer mehr von dem Urbild, das der Dichter geschaffen, das für den Leser oft in unzweideutigster Weise klar liegt. Emil Drach gehört zu den wenigen Künstlern, welche Geist und Phantasie genug besitzen, ihre Rollen original an der Quelle der Dichtung selbst zu schaffen. Sein „Hamlet“ dürfte der glaubwürdigste und poetischste sein, den zur Zeit ein deutscher Künstler spielt. Sonnenthal, Mitterwurzer u. A. bringen dieser Gestalt viel zu wenig Selbsterfahrung entgegen und bieten mehr eine Reihe schauspielerischer Kunststücke, als eine poetische Gestalt. Mit großer Sinnigkeit weiß dagegen Drach seine Figur aus der ganzen Dichtung zu entwickeln und den Dichter als solchen reden zu lassen. Ähnlich ist sein Orest eine Leistung, welche an innerer geistiger Belebung der Goethe'schen Worte nicht leicht zu übertreffen sein dürfte. Sein Marquis Posa reißt hin durch die poetischste Auffassung der Gestalt als solcher und durch eine ganz vollendete Ausbildung der Rede. Die rein dichterische Verkörperung der schauspielerischen Gestalt ist das vornehmste Bestreben dieses geistig reichen Kunstschaffens. Ein edler poetischer Realstil hat sich hier in selbstständiger Weise aus gewissen Überlieferungen der Meiningener Schule entwickelt im Bunde mit einem angeborenen, selbstlosen poetischen Sinne. —

Der gleichen jüngeren Generation wie Matkowsky und Drach gehört auch Josef Kainz an. Es erweckt ein sehr gutes Vorurteil, daß gerade all diese jüngeren Künstler aus maßlosen Anfängen einer leeren Rhetorik — denn viel mehr wußte auch Josef Kainz, so lange er in München unter König Ludwig II. als jugendlicher Held und Liebhaber wirkte, nicht zu bieten — sich im Laufe eines Jahrzehntes jeder in seiner Weise zu einer kunstmäßigen und taktvollen Behandlung ihrer Mittel durchgerungen haben. Kainz ist, wie bereits bemerkt,

einer der ersten Sprechvirtuosen geworden. Sein Rustan, sein Don Ernesto (in Schegarays „Galeotto“) sind besonders bezeichnend für seine Gestaltungsweise. Flottheit und glänzende, blendende Eleganz der Kunstauffassung und der Ausführung machen ihn als eine Erscheinung, wie sie das Kunstleben einer Weltstadt zeitigt, besonders merkwürdig. Innerliche Vertiefung wird man vielleicht weniger bei ihm finden; er erinnert an die Handfertigkeit von Pastellzeichnern wie Biglhein und Koppay, bei denen uns der flotte, leichte, elegante Strich unter Umständen auch mehr interessiert, als die Sache selbst.

Das Gegenteil von dieser weltstädtischen und weltmännischen Virtuosenart stellt einer der hervorragendsten süddeutschen Künstler dar, der in Mittel-Deutschland und im Norden so gut wie unbekannt ist, da man ihn nie auf Gastspielen sieht: Karl Häusser in München. Er ist der Schöpfer des Falstaff-Typus, wie er durch E. Grützners weltbekannte Falstaff-Bilder Jedem bekannt ist. Dieser kernige Charakteristiker und Realist muß vor Allen genannt werden, wenn man von den vornehmsten und verinnerlichtesten Werken deutscher Schauspielkunst spricht. Ein Künstler, der nichts von jener reichshauptstädtischen Virtuosität hat, welche durch die Mittel ihrer Darstellung oft mehr blendet, als durch das, was sie giebt. Ihm ist die volle porträtähnliche Nachahmung der Wirklichkeit gegeben, bei dämonischer Kraft der Leidenschaft. Vollständige Unmittelbarkeit des Schaffens pflegt bei ihm hinzureißen; die Art seines Realismus ist am besten durch Grützners Falstaff-Bilder bezeichnet; es ist der warme, vollsaftige germanische Realismus, nach dem heutzutage so Viele mit dem Verfasser des „Rembrandt als Erzieher“ rufen; der naive Realismus, der in den zwei vergangenen Jahrzehnten unter den Münchener Malern blühte. Er kann in jenen Eigenschaften direkt an eine Gruppe von älteren Schauspielern angereicht werden, die in Friedrich Haase und Karl Sonntag noch immer von einer früheren Phase realistischer Kunst in Deutschland Zeugnis ablegt. So verschieden diese Künstler im einzelnen verfahren, so verfügen sie doch über eine vertrautere Lebenswahrheit, welche man bei keinem der vorgenannten jüngeren Künstler findet: nämlich die Fähigkeit und das Bestreben der Portraitähnlichkeit ihrer Figuren. Ernst Posart hat zwar mit seinem „Napoleon“ und „Friedrich der Große“ Versuche nach verwandter Richtung gemacht, aber so weit

wie ein Karl Sontag als Kaunitz, als Thorane und in seinen kleinen Einakterrollen, Friedrich Haase als Michel Perrin, Bonjour und Posa u. die Individualisierung treiben, hat er es nie gebracht. Ein verwandtes Bestreben findet man wohl auch bei Adolf Klein, aber der stilisierende Zug dieses Künstlers läßt seine Gestalten doch weit mehr in einer typischen, charakteristischen Allgemeinheit erscheinen, während Haase und Sontag es bis zur Täuschung des Portraits eines ganz bestimmt individualisirten Menschen bringen. Dieser Realismus hatte sich in den fünfziger und sechziger Jahren des Jahrhunderts herausgebildet. Er stand unter den Einflüssen desjenigen „Realismus“, der damals durch Gustav Freytag u. A. angebahnt wurde. All unsere jüngeren Künstler wie Drach, Matkowsky, Klein, Mitterwurzer, Kainz, Possart, suchen zwar auch die Lebenswahrheit, der Eine die Lebenswahrheit der Leidenschaft, der Andere gewisse Beobachtungen, die man an Ständen und bestimmten Charakteren macht und insofern sind alle, bei den verschiedensten Ausdrucksmitteln, Realisten. Aber ihre Schöpfungen gleichen den historischen Gemälden, den Gestalten der Genrebilder realistischer Maler; sie bleiben in einer gewissen typischen Allgemeinheit; die besten und bezeichnendsten Gestalten eines Friedrich Haase und Sontag dagegen gleichen den Bildnissen von Portraitmalern und die Kunst, mit der sie verstehen, uns womöglich die Wirklichkeit eines bestimmten Menschen vorzutäuschen durch Beobachten und Festhalten kleiner individueller Angewohnheiten, ist gewiß erstaunlich. Und so ultra-realistisch gerade in jüngster Zeit die Schlachtrufe der Künste klingen, in dieser Hinsicht ist gerade der Wirklichkeitsinn jener älteren Schauspieler weit „realistischer“, als der des ganzen jüngeren Geschlechtes, weil er weit individualistischer ist.

Man sieht, das Bild der Kunstarten unter unseren Schauspielern ist bunt genug. Nennt man den genialen Max Pohl vom „Deutschen Theater“ in Berlin, der ungefähr mit Karl Häusser in eine Gruppe gestellt werden könnte, insofern sein typischer Realismus sich vielfach dem Portrait nähert, erwähnt man Max Grube, den Holzschnittzeichner im Stile Kethels, Barnay, der ähnlich zu charakteristren ist, blickt man dann nach Wien, wo man in Sonnenthal und Lewinsky noch Vertreter einer Kunstart findet, die man den pathetischen



Realismus nennen könnte und welche dort auch durch Frau Wolter ergänzt wird, so sieht man, welche Gegensätze diese Kunst beherrschen. Dort, in Wien, individualisiert man wohl zur Zeit am allerwenigsten. Die Kunst der Volkstheater weist den schon gekennzeichneten Charakter phantastischer Karrikatur auf; an der Hofburg ist man noch am meisten unter allen deutschen Bühnen in einer rednerischen Behandlung der Kunst befangen, welche an das klassische französische Theater und an Weimar erinnert, obwohl man bedeutende Zugeständnisse an die Lebenswahrheit macht. Aber man bildet hier noch wie Wilhelm v. Kaulbach, Kornelius, Hähnel und andere Künstler einer älteren Malerschule, möglichst „ohne Modell“; man beobachtet weit weniger, und freie Phantasieen über die Natur menschlichen Gebahrens in bestimmten Situationen sind mächtiger, als ein geniales Auffassen und Treffen bestimmter Natur. In jüngster Zeit ist dort durch ein jüngeres Talent, Franz Bonn von München, der viel vom lehrhaften Realismus seines Meisters Poffart angenommen hat, eine kleine Revolution hervorgerufen worden. Die Zukunft kann erst sagen, ob man in Wien hieraus weitere künstlerische Folgerungen ziehen wird.

Eine andere Art der Kunst sieht man in einem Weltmann und Lebemann wie Heinrich Keppler in München verkörpert. Das Fach der sogenannten „Bonvivants“ bringt es ja wohl mit sich, daß das persönliche Individualisieren weit weniger ins Gewicht fällt, als die gesellschaftliche Anmut und elegante Haltung des Auftretens, wie sie die gute Gesellschaft verlangt. Diese Konvention ist das Gegenteil des Individuellen und wir sehen daher in der Erscheinung dieses Künstlers das Muster eines gesellschaftlichen Idealismus des Auftretens, der zum Teil durch französische Eindrücke bestimmt ist und als Kunststrichtung nichts anderes, als die sympathische Darstellung weltmännischer Eigenschaften und innerlicher Herzenstöne bedeutet. Im wirklichen Leben pflegt es in der elegantesten Gesellschaft nur wenige Menschen zu geben, die jenes Muster des Lebemannes darstellen, hier individualisiert die Natur ja auch durch manche zufällige Angewohnheit und Eigenart den Einzelmenschen; aber es ist eine merkwürdige Erscheinung, daß auch das realistisch gestimmte Publikum von seinem Bonvivant ein Muster verlangt, wie der Weltmann „sein soll“, ein Muster, an dem man sich womöglich hinsichtlich guter Manieren und guten Tones ein Beispiel nehmen kann, also ein

ausgesprochen idealistisches Verlangen. Heinrich Reppler ist in dieser Hinsicht zur Zeit vielleicht derjenige, welcher am vollsten solchen Anspruch befriedigt. Seine Anmut und Grazie, der schier musikalische Rhythmus seiner Bewegungen — es ist Alles erstaunlich und entzückt durch die ästhetische Vollendung der Gebärde. —

Eine kurze Betrachtung der namhaftesten Schauspielerinnen Deutschlands wird die vorstehenden Betrachtungen ergänzen. Hier bestimmt körperliche Erscheinung und körperliche Mittel den allgemeinen Charakter der Kunstichtung noch mehr wie bei den Männern. Die Neigung, durch individualistisches Festhalten einer Maske zu wirken, wird man bei den Frauen am wenigsten ausgebildet finden. Höchstens die „komischen Alten“ machen eine Ausnahme. Mehr oder minder läßt jede Künstlerin unter der Maske ihres ganzen Auftretens den Liebreiz oder andere anziehende Eigenschaften ihrer besonderen Person durchscheinen. Ihre äußere Erscheinung, ihre körperlich-technischen Gaben bestimmen ihr „Fach“ und eine gewisse allgemeine Charakteristik ist ja darin schon vorgebildet. Mit Bedauern sieht man, daß die Gattung der Heroinen unter den Jüngeren nur sehr wenig hoffnungsvollen Nachwuchs aufweist. Berlin steht in dieser Hinsicht am ärmsten da und in sonstigen deutschen Städten sind es die allbekanntesten Namen von Klara Ziegler in München, die aber nur sehr wenig noch spielt, Frau Wolter in Wien und Pauline Ulrich in Dresden, welche ziemlich vereinsamt noch die Überlieferung eines großartigen Leidenschaftsstiles festhalten. Unter ihnen hat Klara Ziegler wohl am meisten ein akademisch-klassisches Gepräge beibehalten; sie ist an Gestalt die größte und es ergibt sich daraus, daß ihre Bewegungen auch am meisten den statuarischen Charakter aufweisen. Am vielseitigsten und frischesten hat sich unter ihnen Pauline Ulrich erhalten, eine Künstlerin, welche im Laufe ihres Lebens fast das ganze Gebiet weiblicher Rollen durchmessen hat. Sie hat einst die Desdemonen und Ophelien mit gleicher Kunst wie die Gretchenrollen und die Shakespeare'schen humoristischen Frauengestalten gespielt; sie ist eine unübertreffliche „Medea“ und eine ebenso geniale „Orsina“ oder „Imperiali“; ihre Lady Milford war einst ein Muster vornehmer Auffassung und Darstellung. Nachdem sie das Fach der Altersrollen mit in ihr Bereich gezogen hat, um die jugendlicheren fallen zu lassen, ist schwer zu sagen, worin sie die größeren Erfolge erzielt hat. Ihre

Art nähert sich, zum Unterschied von Kl. Ziegler und Frau Wolter, am meisten einer individualisierenden Kunst; sie hat mit beiden die große Schule des Sprechens gemein und dürfte vor Vielen durch ihr außerordentliches Talent des Stilwechsels ausgezeichnet sein. Sie vermag ebenso „griechisch“ zu erscheinen wie sie jedes moderne Kostüm charakteristisch nachzuahmen vermag. Als jüngere Vertreterin des Faches schließt sich ihr noch Franziska Ellmenreich an, damit dürfte aber die Reihe der wirklich hervorragenden Künstlerinnen des Heroienstils erschöpft sein. Eine der besten Darstellerinnen alter ehrwürdiger Greisinnen ist Frau Bayer, dieselbe Bayer-Bürk, die einst in Wien Grillparzers „Hero“ schuf und in den Theaterberichten der vierziger und fünfziger Jahre des Jahrhunderts als eine der ersten Liebhaberinnen Deutschlands erscheint. Jetzt steht man in dem letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts und bewundert in der geradezu monumentalen Sprechweise dieser Greisin eine Kunst der Wortformung früherer Zeit, welche immer schwächer wird, jemehr man geschlechterweise zu den Jüngeren kommt. Denn der Durchschnitt unserer Schauspieler spricht sehr unzulänglich; falschverstandener „Realismus“, ungenügende Ausbildung der Stimmittel sind die Hauptursachen. Die Künstler, welche im Vorstehenden als gute Sprecher genannt sind, bilden die Ausnahme einer Aristokratie. —

Zwei hervorragende jüngere Künstlerinnen dürfen nicht ungenannt bleiben, wenn man nach wirklich genialen Naturen unter den schauspielenden Frauen Deutschlands blickt. Das sind Klara Salbach in Dresden und Agnes Sorma in Berlin. Wer die letztere auch nur als Marianne in Wilbrandts „Unterstaatssekretär“, welche sie am „Deutschen Theater“ spielte, gesehen hätte, müßte entzückt sein von diesem feinsinnigen Realismus einer zarten Individualisierungsgabe. Dieselben Eigenschaften bewundert man an Klara Salbach, welche als Darstellerin Schiller'scher Frauengestalten, Amalia, Leonore, Luise, Elisabeth, Thekla, Maria Stuart, Beatrice und neuerdings auch „Jungfrau von Orleans“ einzig dastehen dürfte. Sie hat die Aufgabe gelöst, Schiller'sche Frauen mit einer Individualisierungsgabe zu spielen, als wären sie von einem Goethe gezeichnet; sie findet mit soviel zartem psychologischen Sinne diejenigen Züge der Schiller'schen Frauen auf, welche lebendige Frauencharakteristik enthalten, sie ist so entfernt von einer rhetorischen Auffassung und weiß so sehr den Poeten Schiller zu verstehen, daß

diese ihre Rollen auch eine wirkliche Neuerobung Schillers für die Poesie bedeuten. Diese Künstlerin steht übrigens wie Viele der Jüngeren außerhalb der früheren Tradition; auch manche Vorzüge dieser Überlieferung mangeln ihr wohl hinsichtlich der Technik der Aussprache; um so größer ist der Reiz, den sie ausübt, weil man fühlt, hier ist naives selbständiges Schaffen, das auf seine Weise zu einem edlen Ziele der Vollendung gelangt. Künstlerinnen wie Agnes Sorma, Klara Salbach und die geistreiche Klara Heese in München, sind gemeint, wenn vorher davon gesprochen ward, daß ein edler psychologischer Realismus im Goetheschen Sinne unsere Frauen kennzeichne. Das Auffinden feiner Seelenzüge und lebenswahrer Gemütsstimmungen, vertrauter und seelenverrätherischer Herzensausdrücke ist das Merkmal dieses Realismus, der sich so sehr von einem literarischen Realismus unterscheidet, welcher heutzutage das Äußere, Körperliche und Gegenständliche der Menschen und Erscheinungen sucht. Dieselben Beobachtungen gelten auch für die Hauptvertreterinnen des Faches der sogenannten Naiven, sie gelten vielleicht in erhöhtem Maße. Jedermann kennt den Namen Hedwig Raabes, welche diese Spezialität seit mehreren Jahrzehnten zur zartesten Kunst ausgebildet hat. Weniger bekannt, aber ebenbürtig in Vielem ist ihr Marie Ramlo (Frau Conrad-Ramlo) in München, eine Künstlerin im Sinne jenes Rembrandt'schen Realstils, den man auch an Karl Häusser rühmte. Ihren naiven Gestalten haftet etwas von der reichen Lebensfülle und Frische an, die wir an den Sasliabildnissen des niederländischen Meisters bewundern. — Auch für die Schauspielkunst gilt, was in jeder Kunst Gesetz ist: man kann immer nur gewisse Seiten des Lebens und der Dinge sehen, beobachten und zur Darstellung erheben. Das wirkliche Leben und die Wahrheit der Erscheinung sucht jeder; aber wer die Wahrheit der Leidenschaft sucht und diese darstellt, kann nicht gleichzeitig die Wahrheiten der individuellen Angewohnheiten, Spezialitäten und Eigenheiten der begrenzten Person geben. Er kann sie nur andeuten. Wer hingegen sein Augenmerk auf die Portraittierung eines bestimmten Individuums richtet, kann nicht zugleich das Charakteristische dämonischer Intriguensucht, Bosheit oder Gemeinheit schildern, denn so wie er lebenswahre Züge der letzteren Art besonders betont, treten die Charakteristiken, einer anderen Seite menschlichen Thuns zurück. Nicht nur, weil es schwer ist, Vieles auf einmal zu thun. Der Hauptgrund ist, daß

der Beschauer und Zuschauer, wenn er eine Richtung menschlicher Erscheinung angegeben sieht, in dieser bestimmten Richtung weiter genießen und beobachten will. So ist die Kunst immer nur ein Schein des Lebens und die Form, in welcher eine bestimmte Richtung des Sehens und Darstellens sich ausbildet, nennt man ihren Stil. Das wirkliche Leben ist wohl ein Körper aller Eigenschaften der Dinge und Menschen, die Kunst, und nicht zum wenigsten die Schauspielkunst, aber ist nur eine Flächenprojektion dieses Körpers. Je nach dem Gesichtspunkt, unter dem die Projektion gewählt wird, erscheint sie anders, wie unser Schatten sehr verschiedene Formen zeigt, nach dem jeweiligen Stande der Sonne. Der Satz gilt auch für die Schauspielkunst und erklärt, warum wir notgedrungen immer verschiedene Stilarten in dieser Kunst nebeneinander sehen werden. —

Es ist die schwierige und immer erneute Aufgabe deutscher Regisseure, nach Kräften das Spiel ihrer Künstler unter solchen gemeinsamen Projektionspunkten zu leiten. Das größte Übel der gegenwärtigen Kunst, auch des Schauspiels, wie aller Kunst in Deutschland, ist Mangel der Einsicht in Wesen und Notwendigkeit des Stils und damit auch das heillose Durcheinanderspielen von Künstlern der verschiedensten Stilrichtungen in einem Stücke. Ganz wird dieser Übelstand ja nie zu vermeiden sein; solange es eine Schauspielkunst giebt, hat er bestanden; aber zur Zeit ist an der Mehrzahl unserer Bühnen die Wahllosigkeit des Durcheinanders groß und gänzlich unausgeglichen. Die Schule der „Meininger“, die zwar hierauf, aber auch auf ganz andere Dinge achtete, hat darin ebensowenig Abhilfe gebracht wie andere. Es sind nur einzelne Bühnen, gelegentliche Aufführungen eines Dichters wie Ibsen, der die Schauspieler mit seinen Augen zu sehen zwingt, in welchen ein reinlicher, bestimmter Stil von allen Künstlern gleichmäßig erreicht wird. Eine solche Vorstellung war vor einigen Jahren die Aufführung der „Wildente“ durch die Gesellschaft des Direktors Lautenburg in Berlin.

Man hat gesehen, daß der Reichtum von schauspielerischen Talenten zur Zeit in Deutschland ein sehr großer ist. Die Lust am Theater ist im Publikum nicht minder groß. Eine Fülle guter, solider, in ihrem Fache zum Teil genialer Darsteller finden sich außer den Genannten an den meisten besseren Theatern. Hier wurden nur die „stars“ genannt,

an welchen gewisse typische Beobachtungen zu machen sind. Die Schauspieler pflegen sehr viel von einander zu lernen, ja, man beobachtet, daß sie mancherlei Reisen unternehmen, hervorragende Kollegen in einer Rolle ansehen und dann daheim eine getreue Kopie des Gesehenen geben. So lassen sich in der That Typen aufstellen und eine Reihe solcher Künstler, denen von Anderen eifrig nachgeahmt wird, sind im Laufe dieser Erörterungen genannt worden.

Man darf mit dem Satze schließen, daß der Ausblick auf die Zukunft im Ganzen ein hoffnungsvoller für deutsche Schauspielkunst ist. An Talent und Können ist kein Mangel; was wir brauchen, sind lediglich klargestellte Dramaturgen und Regisseure, Männer von entsprechender poetischer Bildung und bewußtem Verständnis des Wesens der Kunst und des Stils. Sie werden vor Allem darauf zu achten haben, daß Sprache und Geberde rein deutsch seien und nicht in allerhand Provinzialismus verfallen, insbesondere in die jüdische Geberdensprache. Dies Wort soll Niemand zu Liebe und zu Leide gesagt sein. Es ist nicht „antifemistisch“. — Schon J. J. Engel hat in seinen „Ideen zu einer Mimik“, die 1785 erschienen, den „großen Unterschied“ zwischen der rhetorischen Geberdensprache des „Talmudisten“ des Hebräers, und der mitteleuropäischen klar beobachtet. Es ist heutzutage der Ausdruck einer Beobachtung, die am meisten für Berlin gilt. Der grundverschiedene Körperbau der Rassen ist die Hauptursache der Erscheinung, welche jedes malerisch und künstlerisch sehende Auge bemerkt. Dennoch kann der jüdische Schauspieler bei einigem Fleiße sehr viel thun, um gewisse Eigentümlichkeiten der Geberde und Sprache abzuliegen und sich einen Stil zu schaffen, der mit der mimischen Symbolik nordischer Künstler harmoniert. — Beflagenswert ist die allgemeine Erscheinung, daß das Theater so sehr zur Geschäftssache geworden ist und selbst die hervorragenden Schauspieler um des lieben Geldverdienens willen sich oft in die mittelmäßigsten Gesellschaften stellen, wo dann gerade das Beste ihrer Kunst verloren geht. Denn ein wirklich guter Schauspieler spielt erst ganz gut, wenn er einen ebenbürtigen Mitspieler hat. In Berlin ist die Vornehmheit der künstlerischen Überlieferung, gerade in Folge des außerordentlich lebendigen Geschäfts, sehr in Nachteil gekommen; den vornehmeren Kunstbetrieb als solchen mit gewissen sehr wesentlichen Vorzügen muß man in Dresden, Wien, München suchen. Die deutschen

Stadttheater, welche in früheren Jahrzehnten, wie etwa Leipzig unter Haase und Laube, eine wirkliche Kunstüberlieferung pflegten, sind aus verwandten Ursachen fast alle zur traurigsten Mittelmäßigkeit herabgesunken. Gelegentliche Ausnahmen machen vielleicht nur Städte wie Frankfurt a/M. und Breslau. Meist verschlingt die Oper viel zu viel von den Einnahmen und der ganze Betrieb ist viel zu geschäftsmäßig, als daß die vornehmere Kunst der Menschendarstellung, welche der Schauspieler pflegt, eine entsprechende Stätte fände.



## Anhang.

### Letzte Erinnerungen\*)

von  
Heinrich Laube.

Ich bin mit meinen Erinnerungen ungefähr bis zum Jahre 1850 gekommen, in welchem Jahre meine Direktion des Burgtheaters begann. Über diese und über die folgenden an Stadttheatern habe ich drei dramaturgische Bücher geschrieben — „Das Burgtheater“, „Das Norddeutsche Theater“, „Das Wiener Stadttheater“ —, und das wäre wohl genug des Theaters! Dennoch komme ich nicht davon los, wenn ich von meinem Leben weiter erzählen will; ich wohnte eben doch nahezu dreißig Jahre in Theaterhäusern.

Was meine erste Zeit in Wien betrifft, so bemerkte ich auch zunächst gar nichts anderes als meine Direktionsaufgabe. Ich sah gar nicht, was um mich her vorging im Staate Oesterreich, der sich fortwährend verpuppte und entpuppte, so daß er dreißig Jahre später sogar seine deutsche Muttersprache verlernt hatte. Zunächst war das Burgtheater doch noch ein deutsches Theater, und die Regierung und Wiederbelebung desselben nahm meine Aufmerksamkeit in Anspruch. Denn ich bemerkte bald, nachdem ich das Amt angetreten hatte, daß ich in ein kaum entwirrbares Netz geraten war. Die oberste Regierung in Gestalt eines Chefs, der ein polnischer Cavalier war, die Regie alter Herren, die am liebsten alleinige Herren sein wollten, und unter ihnen ein wütender Löwe, der durchaus jung sein wollte, dann die Schauspieler, die Presse, das Publikum — alles das fiel mir auf die Schultern, und ich selbst war unmündig, ich mußte erst lernen, lernen, lernen.

\*) Erinnerungen veröffentlichte Heinrich Laube zunächst im 1. und 16. Bande seiner „Gesammelten Schriften“. Da man dieselben nicht ausführlich genug fand und vielfach um nähere Mitteilungen über sein reiches Leben ersuchte, begann Laube in der „Neuen Freien Presse“ die Veröffentlichung eines Ergänzungsbandes zu den „Erinnerungen“. Hieran reihen sich einige Kapitel, welche im Nachlaß als letzte Arbeit von des Verfassers Schreibtisch bezeichnet sind. Laubes Stiefsohn, Herr Professor Albert Hänel, gestattete den Abdruck der Handschrift. Wir geben die erste, wesentlich theatergeschichtliche Hälfte; der Rest betrifft vorwiegend politische Verhältnisse.



In der That, ich war Direktor geworden, ich wußte kaum wie. Mein Verlangen war es gar nicht gewesen, und meine Frau sagte auch ganz richtig: Ja, wie soll denn das werden? Du kannst vielleicht Deine eigenen Stücke in Szene setzen, weil Du sie eben geschrieben hast, aber wie wird es denn mit fremden Stücken gehn?

Charakteristisch dabei war, daß wir immer nur vom Inszenesetzen sprachen, als ob dies Eins und Alles wäre, während sich zahlreiche Direktoren gerade darum nicht kümmerten, und als ob die Regierung eines solch unruhigen Menschenhaufens, wie ein Theater enthält, eine Nebensache wäre.

Und doch hatten wir Recht. Das Inszeniren ist die Grundlage von Wohl und Wehe einer Theaterdirektion. Es knüpft sich Alles daran. Man braucht gute Stücke, man braucht gute Schauspieler, wenn man sorgfältig in Szene setzen will, und hat man Beides, so hat man auch das Publikum. Hat man sie aber nicht, so müssen alle Anstrengungen darauf gerichtet werden, sie zu gewinnen.

Das war also mein erster Gesichtspunkt. Ihn meinem Chef darzulegen war meine erste Aufgabe. Denn ohne ihn vermochte ich nichts. Ich hatte mir zwar das Recht ausbedungen, auf ein Jahr Schauspieler engagieren zu dürfen, ohne Einspruch der obersten Direktion. Aber das war ein zweischneidiges Recht. Der also Engagierte wurde mißtrauisch angesehen und wurde durch üble Nachrede bald entwertet, ich selbst aber verlor das Zutrauen in meinen Geschmack, wenn der von mir allein Engagierte kein Glück machte. Ich mußte also immer darauf bedacht sein, meinen Chef für jedes neue Engagement zu gewinnen, auch da wo gar keine andere Gewähr vorhanden war, als der Instinkt meines Geschmacks.

Und wie schwer war dieser Chef zu behandeln, zu ertragen! Wenn man mir — falls ich jung genug wäre — jetzt noch einmal die reichst dotierte Direktion eines Theaters antrüge unter diesem Oberdirektor, nicht um die Welt übernehme ich sie, so abschreckend stehn die funfzehn Jahre unter ihm vor meinem Gedächtnisse.

Einer Eigenschaft dieses Chefs verdanke ich aber doch die Möglichkeit eines wirksamen Regiments. Diese Eigenschaft war: er ließ keinen Schauspieler mit Klagen an sich heran, und er nahm die Klatschberichte seines Hofrates immer mißtrauisch auf. Dies war für mich

von entscheidender Wichtigkeit, denn ich hatte mit alten verdienten Schauspielern zu thun, die auf der Szene durchaus jung bleiben wollten und keinen Raum gaben für neue Talente.

Die oberste Direktion lag in den Händen des Oberstkämmerers, und Oberstkämmerer war seit der Thronbesteigung des Kaisers Franz Josef der Graf Karl Lanckoronski. Er war es geworden durch den Bruder seiner Frau, den Minister Graf Stadion, welcher bald darauf an geistiger Schwäche erkrankte und ausschied. Diese Schwester Stadions, die Gräfin Lanckoronska, war eine merkwürdige Figur. Nicht groß und nicht schön und gar nicht gräßlich angethan, sondern in unscheinbarstem Anzuge machte sie mir Anfangs den Eindruck, als gehörte sie gar nicht in ein vornehmes Haus. Allmählig aber entdeckte ich, daß sie die vornehmste Person war in ihrer sichern Einfachheit mit einem kleinen Beisatz von Humor und mit einer unerschütterlichen Verständigkeit wie Natürlichkeit.

Uns nordischen Protestanten fiel es auf, daß sie täglich in die Kirche ging. Wir gehen dahin nur Sonntags, wenn wir leidlich fromm sind. Als sie ihren Gatten durch den Tod verloren, zog sie sich ganz — wenn auch nicht als Nonne — in ein Kloster zurück. So was kannten wir nur aus Romanen, und es gab uns zu denken, weil wir sie als eine ganz tüchtige Frau kennen gelernt hatten.

Graf Lanckoronski selbst, eine hohe, vierschrotige Gestalt, gehörte zu den Polen, welche streng zum Kaiserhause hielten. Solche Magnaten nannte man in Ungarn *Mulici*, das heißt dem Hofe zugethan, und ein solcher *Mulicus* ganz und gar war Graf Lanckoronski. Weit hinten in Galizien hatte er als großer Grundbesitzer Gestüte von Pferden gepflegt und edle Rasse gezüchtet, jetzt aber hatte er die Rückkehr aufs Land gänzlich aufgegeben, um sein Amt unablässig zu verwalten. Weit Eifer that er dies und oft mit Zorn. Was garnicht österreichisch ist: er war rasch geneigt, streng zu strafen, wenn seinen Anordnungen nur im Geringsten Folge versagt wurde. Als Davison sich ungezogen gegen die Direktion betragen, gab er dem Theaterfeldwebel die Ordre, diesen Schauspieler nie wieder das Burgtheater betreten zu lassen. Ich stand neben ihm, als gemeldet wurde, der Sänger Hölzl habe in „Templer und Jüdin“ eine kirchliche Formel, welche ihm verboten war, vorgetragen. „Auf der Stelle entlassen!“ schrie er, und es ist auch dabei verblieben, kein Bittgesuch verfiel bei ihm.

Namentlich alles, was kirchliche Vorschriften auf der Bühne berührte, war ihm hochwichtig. Als Josef Wagner einmal in der Rolle des Mortimer die ächten Worte Schillers gesagt „ich hab' es auf die Hostie geschworen“ statt „ich hab's auf's Allerheiligste geschworen“, wie man Schiller korrigiert hatte, da war er ebenfalls nahe daran, meinen tragischen Liebhaber dem Hölzl nachzuschicken.

An diesen Josef Wagner knüpfte sich auch ein ästhetischer Zwiespalt mit meinem Chef. Er war wie die meisten Polen in französischer Bildung aufgewachsen, und das tragische Maß Racines war ihm heilig.

Für deutsche Tragik, welche den Grund des Menschen aufwühlt, hatte er kein Verständnis, sie galt ihm einfach für rohe Übertreibung. Nun war aber und ist Josef Wagner derjenige Schauspieler, welcher die tiefste Tragik auszudrücken vermochte, und das war ihm vor Kurzem als Don Cäsar in der Braut von Messina für mich herzerschütternd gelungen. — Da schüttete am nächsten Morgen mein Chef die ganze Schale seines Tadel's aus über solche Rohheit, und forderte von mir, daß ich solche Übertreibung verhinderte. Sie schicke sich absolut nicht für ein Hoftheater.

Diese tragische Kraft war das Beste, was ich dem Burgtheater gebracht, denn die eigentliche Tragödie war seit Jahrzehnten in diesem Hoftheater ausgestorben. Und das sollte ich für die Zukunft verhindern; man wollte durchaus nicht erschüttert, sondern nur unterhalten werden.

Mein Chef hatte auch die Zensur der neuen Stücke. Ihm mußten sie eingereicht werden, er las sie mit seiner Frau und entschied über die Zulässigkeit derselben. Am liebsten hätte er blutwenig oder garnichts zugelassen, denn seine politische wie religiöse Richtung war ungefähr die eines französischen Legitimisten; die liberale Wendung, welche das Jahr 48 nach Oesterreich gebracht, war ihm ein Gräuel. Daß ihn ein verhältnismäßig liberaler Minister, sein Schwager Stadion, ins Amt gebracht, das war stets eine Verlegenheit für ihn, wenn zufällig der Name Stadion genannt und von einem Unkundigen gepriesen wurde. Widersprechen durfte er doch nicht, er litt also.

Wie sich die Zensur eines französischen Legitimisten der Vorzeit zu einem heutigen Theater verhielt, welches ja doch einigermaßen modern sein sollte und wollte, das kann man ermesen. Mir schien manchmal und ich seufzte verzweiflungsvoll: Nun ist aber gar kein Stück mehr

möglich! Denn er begnügte sich nicht mit dem Verbote neuer Stücke, er verachtete auch jeden klassischen Ruf, und war namentlich ein Feind Shakespeares, den ich im Repertoire pflegen wollte.

Ich hatte eingeführt, die Geburtstage großer Dichter dadurch zu feiern, daß ich an solchen Tagen ein Stück des Geburtstagsdichters aufführte. Das mißbilligte er schon an sich, und ein Shakespearesches Stück an einem Geburtstage Shakespeares verbot er geradezu.

So was gehörte zu meinen Herrlichkeiten. In meinem Kontrakte stand deutlich, daß die Bildung des Repertoires meine Sache wäre, er strich aber kurzweg aus, was ich ins Repertoire gesetzt hatte. Es gab gar keine Grenze für sein bon plaisir. Bei Gelegenheit dieses Shakespeare-Geburtstages erhob ich Widerspruch, und es kam zu einer heftigen Szene, aber ich blieb machtlos, und es wurde klar, daß mein Kontrakt gar nichts bedeutete, sondern daß ich rücksichtsloser Selbstherrlichkeit preisgegeben war.

Gehen wir von dannen! rief ich wieder einmal, und die zufriedene Gattin sagte wiederum: noch nicht.

Dabei galt ich für einen Günstling meines Chefs. Das übrige Amtspersonal fand, daß er viel artiger mit mir verkehrte als mit ihnen. Das hatte zwei Gründe. Zuerst meine Kenntnis der französischen Geschichte und besonders der Memoirenlitteratur, in welcher er ganz zu Hause war. Zweitens das Gedeihen des Burgtheaters. Er hatte mich berufen und schrieb sich deshalb einen Teil des Gedeihens unter seine Verdienste. In Folge dessen gab es auch idyllische Episoden in unserm gegenseitigen Verkehr. Wenn er krank war — er litt wie ein vornehmer Mann an der Gicht — und deshalb die zu lesenden neuen Stücke nicht bewältigen konnte, da lud er mich ein, den Abend bei ihm zuzubringen und Stücke vorzulesen. Seine Frau, die behagliche Wirtin, schnitt dann zum Thee große Schnitten vom Hausbrode, und bestrich sie dick mit Butter, an den Landaufenthalt im hinteren Galizien erinnernd, wo sie das gelernt hatte. Das war ja ganz hübsch, aber das Vorlesen selbst hatte gewöhnlich ganz falsche Folgen, weil er wie sie einen ganz andern Geschmack hatten als ich. Eines Abends machte ich volles Glück mit einer Sophonisbe von Hersch, und den folgenden Abend erlitt ich ein vollständiges Fiasko mit einem französischen Lustspiel, welches ich selbst übersezt hatte. Lustspiel vorlesen ist freilich immer ein mißlich Unter-

nehmen. Hier war ich kaum im zweiten Akte, da legte er seine große Hand auf mein Manuskript und rief: Solch Zeug ist ja unmöglich fürs Burgtheater!

Dies Lustspiel waren „die Biedermänner“. Ich mußte sie zurücklegen, bis er die anderthalb Akte vergessen hatte und ich sie getrost mit der Bemerkung einreichen konnte: sie hätten starker Änderungen bedurft. Sophonisbe wurde sofort aufgeführt und fiel durch, die Biedermänner aber sind heute nach ungefähr dreißig Jahren noch fröhlich lebendes Repertoirestück.

Solche Erfahrungen, die öfters vorkamen, störten weder den Grafen noch die Gräfin in ihrer ästhetischen Zuversicht, oder doch die freiere Gräfin nur insoweit, daß sie darüber lachte.

Trotzdem hatte mein jeweiliger Verkehr mit Graf und Gräfin gar oft etwas Erhebendes für mich. Die guten Traditionen des Adels, Wert, Würde, Stolz, erhöhte Gefinnung betreffend waren bei diesem Ehepaar vorhanden, und in streitigen Fällen immer rege, besonders bei der Gräfin. Auch bei ihm; aber bei ihm wurden sie beeinträchtigt durch seine polnische Herkunft. Die Polen sind eine Nation von lauter Herren. Bürger und Bauern fehlen, die letzteren scheinen als Urbewohner vorgefunden und nur zum Dienen bestimmt zu sein. Deshalb hat es an Ausgleich mit Nebenmenschen gefehlt, und die schönen Ritter — denn sie sind ein schöner Menschenschlag — sind frech herrisch geworden. Das macht sie schwer genießbar in der Gesellschaft, und das hat wohl auch immer ihr Staatsleben zerstört. Wo Jeder Herr sein will, da gedeiht nur Zank und Streit.

Von diesem herrischen polnischen Wesen war auch Graf Landkoronski stark beteiligt, und dadurch wurde der Umgang mit ihm so beschwerlich.

Im Burgtheater war die erste Loge rechts im ersten Stock, die nächste an der Bühne, die Loge des obersten Theaterchefs. Da saß der Graf mit einem riesigen Operngucker bewaffnet und revidierte den Zuschauerraum. Hinter ihm unsichtbar die Gräfin in bescheidener Nichttoilette. Gegenüber in der ersten Loge links saß sein Vorgänger im Amte Graf Moriz Dietrichstein. Neben ihm, auch in bescheidenem Kleide seine Frau. Zuweilen unterhielt ich mich damit, während der Vorstellung beide Logen zu besuchen, um ein Urtheil zu hören über die

Darstellung. Das war dann immer ganz entgegengesetzt. Mein Chef hatte immer zu tabeln, und seine Frau milderte immer den Tadel, Graf Dietrichstein hatte immer zu loben, und seine Frau hatte immer das Lob einzuschränken.

Graf Moritz Dietrichstein war das Ideal eines Theaterfreundes, er interessierte sich wohlwollend für Alles. Beide Chefs hatten nur Eins gemeinschaftlich, große Nasen. Die des Grafen Dietrichstein war die gebieterisch größte, und so erfuhren die Schauspieler seit Jahrzehnten jeden Abend, wenn sie durchs Guckloch des Vorhangs gelugt und verkündet hatten: „Die Nase ist da“ — daß der Chef zuschaute. Abgesehen von der Nase hatten diese beiden Chefs, der vergangene und der herrschende, nicht die geringste Ähnlichkeit mit einander. Aber mit allem Eifer und aller Liebe war es dem Grafen Dietrichstein doch nicht gelungen, das Burgtheater emporzuheben. Er war wohl grundsätzlich darauf bedacht, klassische Stücke im Repertoire zu behalten, aber sie kamen durchschnittlich erst an die Reihe, wenn die Kasse erschreckend leer blieb. Sie machten Einnahmen. Er aber war nur behaglich zu Hause im Repertoire vom Anfange unseres Jahrhunderts, er war altmodisch. Zffland, Kotzebue und viel Geringere befriedigten ihn, und gewisse Jambentragödien mittelmäßiger Poeten fanden als was Höheres offene Arme bei ihm, offener als dem Repertoire dienlich war.

Dabei hatte er doch großen Respekt vor Litteratur, aber seine kritische Fähigkeit war zu genügsam. Er nahm gut Gereimtes für Gutes.

Von einer Gamsenjagd in den Alpen zurückkehrend, war ich in den vierziger Jahren einmal mehrere Wochen in Wien, und hielt es da für meine Schuldigkeit, ihm meine Aufwartung zu machen, weil er ein Stück von mir hatte aufführen lassen, mein erstes, Monalbeschi.

Er war nicht zu Hause. Als ich wieder fortgehen wollte, winkte mir der Diener und zeigte auf einen eben eintretenden alten Herrn in schlichter Kleidung, der verdrießlich vor sich hinblickte, und mich nicht sah, oder nicht sehen wollte. Er trug unter dem Arme ein großes Packet, das enthielt, wie ich später erfuhr, Kostümstoffe, die er eben zuweilen selbst einkaufte für sein Theater, und die er jetzt seiner gestrengen Frau zeigen wollte. Ich machte mein Kompliment, wurde aber kurz abgefertigt, während er das Packet auf den Tisch legte und öffnete. Betroffen schickte ich mich an, von dannen zu gehen, und ent-

schuldigte meinen Besuch mit dem Monalbeschi. Was? Monalbeschi? Sie sind doch nicht? — und nun verwandelte sich die Herbigkeit des mageren Männchens in die wärmste Liebenswürdigkeit. Ein dramatischer Dichter, dessen Stück im Burgtheater gefallen hatte, ah, das erregte seinen ganzen Respekt für Litteratur. Er überschüttete mich von da an mit jeglichem Entgegenkommen, und fragte mich von da an immer wieder, wie mir dieses Stück oder jener Schauspieler gefallen hätte. Es war eben wie gewöhnlich tiefe Leere in der Kasse. Das Burgtheater war niemals schwach besucht, sogar die ersten Reihen der Parquetbänke ließ man abonnieren, weil man sonst das Parquet nicht füllen konnte, und man hatte eben die „Braut von Messina“ hervorgesucht, um eine gute Einnahme zu erlangen. Denn das war nur erreichbar mit klassischen Stücken, das leichtere Repertoire war altmodisch und reizlos.

Da lud er mich denn zur Probe ein, damit ich über die Einführung und Behandlung des Chors meine Ansicht mitteilen könnte. Er traute mir viel mehr zu, als ich verdiente, und ließ mir auch den Monalbeschi aufführen. Was mir da mit Löwe, welcher den Monalbeschi sehr gut spielte, begegnete, das hab' ich wohl schon anderswo erzählt. Es war die frappanteste Dreistigkeit eines Schauspielers gegen die ihm übertragene Dichtung, welche mir je vorgekommen. Ich saß in der ersten Parquetbank als Zuhörer, und er spielte mir gleichsam höhnisch die letzten Szenen nicht nur anders vor als ich vorgeschrieben, nein, geradezu entgegengesetzt. Ich hatte vorgeschrieben, daß sich Todesfurcht des Abenteurers bemächtigen sollte, er aber verlachte alle Drohung und betrug sich wie ein übermütiger Held. So kann der dichtende Dramatiker dem verwegenen Schauspieler preisgegeben sein.

Als ich dies dem Grafen Dietrichstein erzählte, da lächelte er unklar und sagte: Ja, der Löwe ist ein starkes Talent.

Auch über ein neues Engagement, welches man ihm zumutete, wollte der Graf meine Meinung hören. Zu seinem Erstaunen sprach man davon, daß ein Komiker vom Theater an der Wien doch wohl engagiert werden sollte, da dies Fach in der Burg unzureichend besetzt wäre. „Denken Sie! von der Vorstadt!“ — Wie heißt er? — „Beckmann.“ — Ah, den kenn' ich, der ist mein Landsmann, und ist ein prächtiges Talent. Und ist nicht Fichtner, Lukas u. s. w. auch von der

Vorstadt ins Burgtheater gekommen? — „Ja, aber ein Komiker von draußen! An welchen Ton ist der gewöhnt!“ — Getroßt, Excellenz! Er ist ja kein Lokalkomiker, und er ist witzig, ist erfinderisch; ich kenn' ihn aus Berlin.

Nachdenklich schwieg die Excellenz, und nachdem sie noch eine Zeit lang nachgedacht, engagierte sie den Beckmann.

Erst 1848, während der revolutionären Maitage sah ich den Grafen wieder. Er war zerschmettert von diesen Stürmen, aber bei aller Noth doch ausschließlich darauf bedacht, daß die Burgschauspieler ihre Gage erhielten, wofür die erbärmlich gewordenen Einnahmen nicht zureichten. Er gab der ebenfalls bedrängten Hofkasse keine Ruhe, bis ihm das fehlende Geld eingehändigt wurde, und er selbst brachte es eigenhändig dem Kassierer des Burgtheaters.

Ich war um diese Zeit nach Wien gekommen, um bei der Inszenierung meiner Karlschüler behülflich zu sein. Man überließ mir diese Inszenierung ganz, und die ihm vertrauten Schauspieler, namentlich Frau Haizinger und Fräulein Louise Neumann erzählten ihm, wie es dabei zuginge. Er hörte aufmerksam zu, und Tags darauf besuchte er diese Damen, wie er öfters zu thun pflegte. Graf Landkoronski hätte die Hände überm Kopf zusammengeschlagen, wenn ihm etwas zugemutet worden wäre. Und wahrscheinlich ist bei diesen Besuchen meine Direktion entstanden durch Zureden dieser Damen. Sie trat zwar erst zwei Jahre später in die Wirklichkeit, als er nicht mehr Chef war, aber von ihm rührte doch der Vorschlag her, welcher später in den Akten vorgefunden wurde, und welcher Anno 48 nicht durchzuführen war, weil der Graf den Gehalt für mich von der Hofkasse forderte, und diese in so wilder Zeit nicht eine neue Geldforderung übernehmen wollte.

Während ich dann von 1850 an das Burgtheater in ganz andrer Art führte, als er für möglich oder ratsam hielt, entzog er doch weder dem Institute noch mir sein Wohlwollen, sondern freute sich, wenn was gelang, unbekümmert darum, daß der Ruhm davon seinem Nachfolger in den Schoß fiel. Er besaß ein keusches Kunstinteresse. Mich aber plagte er nur mit der Forderung: ich sollte eine Geschichte des Burgtheaters schreiben. Dazu lieferte er mir das Material, welches er angesammelt. Und doch konnte ich das nicht. Erstens war das Material gerade so gehaltlos wie das Repertoire seiner Weißenthurnschen Schau-



spiele, das heißt: es bestand aus oberflächlichen Journalartikeln, und zweitens konnte ich diese Geschichte des Burgtheaters nur in einem Sinne schreiben, der über seine Direktionsthätigkeit den Stab brach. Ich hab' also gewartet, und bin erst an das Buch gegangen, als der alte, hochbejahrte Herr gestorben war.

2.

Wie war ich so fremd in dem inneren Getriebe des Hof- und Beamtenlebens! Der Hofrat meiner Behörde fragte mich eines Tages — ich war etwa sechs Wochen alt in meinem Dienste: „Was hat denn der Kaiser damals zu Ihnen gesagt?“ — Der Kaiser? — „Nun ja, bei der Audienz?“ — Was für eine Audienz? — „Als Sie ihm gedankt haben für Ihre Anstellung.“ — Ich habe nicht gedankt. — „Ah!“ — Ist das Sitte? — „Pflicht ist es.“

So meldete ich mich denn verspätet, und wurde von dem blutjungen Kaiser in Schönbrunn freundlich empfangen. Wahrscheinlich durch seine Mutter, die Frau Erzherzogin Sophie, unterrichtet, fragte er ganz sachgemäß nach einigen Theaterpunkten, und versicherte dabei sehr anmutig, daß er gern ins Burgtheater ginge und oft kommen würde.

Er hat auch Wort gehalten: in den ersten fünfziger Jahren war er fleißig bei uns und lachte in den Lustspielen ausgiebig. Namentlich über Beckmann zuweilen so, daß er sich das Taschentuch in den Mund stopfte, um den Lärm des Gelächters zu dämpfen. Das wurde auf der Bühne höchlichst gewürdigt. Wer gut lacht, hieß es, ist ein gesunder Mann. Das Bühnenvölkchen blickt so gern nach oben, um so mehr jetzt, da der Herrscher so jung war. Aus dem Kriege in Ungarn erzählte man Heldenthaten von ihm. Eine besonders: wie der junge Kaiser über die brennenden Balken einer Brücke unter heftigem Schießen der Gegner geschritten wäre mit hoch geschwungenem Degen.

Und daß man oben so viel Interesse zeigte am Schauspiele, das erfreute über die Maßen, denn ehrgeizig ist das Theatervölkchen im höchsten Grade, und hoch gestellte Zuschauer schmeicheln ihm am stärksten. Sehen Sie, sehen Sie doch — flüsterte mir eine Dame während der Probe zu — schauen Sie nur rückwärts! Die ganze kaiserliche Loge ist voll von Erzherzögen, die unsrer Probe beiwohnen wollen!

Es war wirklich so. Die Erzherzöge Max Ferdinand und Karl Ludwig schauten und hörten uns zu. Sie waren eben auch jung und

neugierig. Dazu kam der Ruf militärischer Strenge, welche der neue Direktor eingeführt, und welche nach einer so auflösenden Revolution höchst willkommen war. Das galt nicht nur für schätzenswert, sondern auch für besonders interessant gegenüber von beweglichen Schauspielern.

In Wahrheit beruhte dieser Ruf auf Übertreibung. Ich drang nur hartnäckig auf Ordnung, und meine Ordnung war damals allerdings strenger als sie heute ist. Kaum daß es den Burgschauspielern gestattet wurde, in entlegener Vorstadt zu wohnen, denn für den Notfall einer Abänderung des angekündigten Stücks mußte man ja leicht ihrer habhaft werden können, und von den Urlauben jetziger Zeit war garnicht die Rede. Grundsätzlich gab es außer dem Monate Juli gar keinen Urlaub, und wenn einmal eine hochnotpeinliche Ursache eintrat, dann mußten alle Instanzen des Theaterregimes zustimmen.

Dadurch wurde erreicht, daß man die Schauspieler immer vollzählig beisammen, und Repertoire wie Ensemble ganz in den Händen hatte. So wurde es möglich, die klassischen Stücke immer in Bereitschaft zu halten, und neben ihnen jede Woche irgend eine neue Vorstellung zu bringen. Unter neuen Vorstellungen verstand ich nicht nur neue Stücke, sondern auch Neuzenirungen älterer, mit Unrecht vergessener Dramen, besonders Lustspiele. Ich sage Lustspiele, weil das Fröhliche nicht so leicht veraltet wie das Sentimentale, welches wunderbar genug mit der Mode wechselt.

Nichts hat meiner Direktion mehr genützt, als diese Anordnung, welche dem Publikum allwöchentlich etwas Neues bot. An Vorrat älterer zurückgesetzter Stücke fehlte es nie, denn es ist unglaublich, wie viel brauchbare Stücke verwüftet werden im herkömmlichen Schlendrian. Wie oft richten Zufälle die erste Aufführung zu Grunde, und man begreift später nicht, warum ein Stück so rasch beseitigt worden ist.

Um so viel neue Vorstellungen zu bringen, bedurfte ich allerdings des guten Willens und Fleißes der Schauspieler, und ich fand guten Willen und Fleiß, namentlich bei Louise Neumann und Fichtner, welche das Lustspiel zu tragen hatten. Fichtner lernte schwer und seufzte deshalb oft bitterlich, aber er lernte seine Rollen mit unermüdlichem Fleiße. Aber auch die übrigen Mitglieder gingen tapfer mit. Von einer neuen Direktion hofft Jeder einen Fortschritt für sich, und zeigt sich schon deshalb willfährig. Aber auch abgesehen hiervon war noch

von Schreyvogel her, also seit zwanzig Jahren ein tüchtiger und strebsamer Geist in den ersten Mitgliedern vorhanden, der selbst die leichtfertige Führung Deinhardsteins und die handwerksmäßige Leitung Solbeins nicht hatte auszrotten können.

An der Spitze grundsätzlich guter Richtung standen Anschütz und Fichtner. Löwe war freilich nur zu haben, wenn er mit guten Rollen entschädigt wurde, und Laroche, der vorsichtigste und geschickteste der vier Regisseure, wartete ersichtlich ab, wohin denn wohl dieser neue Weg führen könnte.

Das bemerkte ich, und da ich einsah, daß mir ein Bundesgenosse aus dem Regiekreise höchst förderlich sein könnte, theils um ein feindliches Zusammenhalten der Regie gegen mich zu verhindern, theils um einen erfahrenen Mitarbeiter zu gewinnen, so zog ich Laroche näher heran an den Betrieb der Direktion. Zudem war er auch der begabteste für das Inszenesetzen der Stücke.

Das wurde mir recht schwer, denn es erforderte Zugeständnisse, und mein Naturell ist leider eigensinnig und gebieterisch und läßt sich nicht gern dreinreden. Aber die Notwendigkeit war zu deutlich, und ich meinte: nach einiger Zeit, wenn du selbst fest im Sattel sitzt, wird sich das wohl ausgleichen lassen. Und diese Meinung war richtig.

Harte Kämpfe im Innern meines Reiches wurden mir freilich auch dadurch nicht erspart. Sie sind unvermeidlich, wenn man das Personal eines Theaters mit neuen Kräften ausrüsten will. Die Älteren sind die natürlichen Feinde der Jüngeren, und unter den Älteren war ein Liebling des Publikums, welcher mit Recht ein Liebling war, nämlich Löwe. Er machte mir einen unerbittlichen Krieg. Und zwar ganz öffentlich bei den Proben in Gegenwart der Schauspieler, was natürlich nicht dazu beitrug, mein Ansehen zu erhöhen. Ich habe ihn bitten müssen, mit mir hinauszugehen und auf dem Josefplatz — bei schlechtem Wetter — seinen Angriff zu erlebigen. Da aber all meine Gründe nicht verfangen, so konnte er endlich nicht anders erlebigt werden, als daß ich damit schloß: Nun denn, mein Herr, ich bin der Direktor, und ich befehle. Appellieren Sie an die höhere Instanz.

Die Ansteckung solcher Widerseßlichkeit blieb nicht aus, und ich war lange, lange Zeit genötigt, immer mit allen Waffen gerüstet ins Theater zu gehen. Es war dies ein aufreibendes Leben, das ich führen

mußte, aber es entmutigte mich nicht, ich kam nicht auf den Gedanken, der mißlichen Aufgabe den Rücken zu kehren und von dannen zu gehn — da kam es plötzlich auch zu diesem Gedanken. Die Verfassung wurde aufgehoben, und das war für mich ein Signal, Oesterreich zu verlassen. Ich war ja nur dahin gekommen, weil es ein Verfassungsstaat geworden, den Rückfall in die Zeiten des Kaisers Franz wollte ich nicht erleben.

Meine Frau hielt mich zurück. Hausfrauen, welche eine neue Wohnung eingerichtet haben, scheuen den Wechsel. Sie sagte: Du solltest doch eine Weile zuwarten, um zu erfahren, ob neue Beschränkungen für das Theater eintreten. Euch Männer treibt wohl auch einiger Aberglaube mit Curen politischen Stichworten. Ein weiser Mann lernt warten. — Ich murrte, aber ich wartete.

Es ergab sich, daß ich unter der Censur meines ultramontanen Chefs längst in einem Belagerungszustande schmachtete, welchen kein politischer Belagerungszustand verschärfen konnte. Nur eine mir werthe Pirschbüchse, mit welcher ich Jahre lang Rotwild geschossen, mußte ich eingestehen und ausliefern. Ich hab' sie auch nie wieder gesehen.

Solche Belagerungszustände treten gewöhnlich ein, wenn die Belagerung nicht mehr nötig ist, *moutarde après diner*. Nur dem zweiten Kaisertum in Frankreich war es vorbehalten, sie als eine moralische Nothwendigkeit im Staatsrechte aufzustellen. Der Staatsstreich in Paris war gelungen, nirgends zeigte sich mehr ein Widerstand. Also erreicht! sagte Louis Napoleon. Nein, noch nicht! wurde entgegnet, denn es fehlt noch der unwiderstehliche, kriegerische Eindruck für die Pariser. Erfolgt der nicht, dann glauben sie nicht an den Ernst des Vorgangs. Den müssen wir nachholen. — Was nun geschah, das gehört zum Ärgsten, was die politische Geschichte aufweist: die Truppen marschierten die Boulevards entlang und feuerten links und rechts, auch in die Stockwerke hinauf, und töteten eine große Anzahl gleichgiltiger Menschen, die mit der Politik gar nichts zu thun hatten.

In Wien dagegen verlor man allenfalls einen Stutzen, den man wiederkriegen konnte, und nur die Presse ächzte eine Zeit lang mehr als sie sprach — das war wohl Alles. Im Burgtheater bemerkte man keine Veränderung. Nur die Damen seufzten und klagten darüber, daß ihr Garderobefenster vergittert worden war. Da es im hohen

Parterre liegt, so galt es für ein Fluchtmittel bei einem Brande, der ja in dem engen, zusammengeschobenen Hause so wenig Möglichkeit für die Flucht gestattete. Jetzt war den Damen auch diese letzte Flucht vergittert. Es geschah, damit die Burg vollständig abgesperrt werden könnte in einem Falle der Noth, wie Anno 48, wo der Aufruhr, wenn auch nur in Deputationen von allen Seiten eingedrungen war.

Ich hatte mich seit der Julirevolution in Frankreich, also seit mehr denn zwanzig Jahren angelegentlich um Politik gekümmert, wohl auch bekümmert — das war jetzt anders. Die Sorge und Arbeit der Direktion nahm meine ganze Aufmerksamkeit in Anspruch. Ich las noch des Morgens und Abends meine Zeitung, aber sie beschäftigte mich nur so lange als ich sie las. Eine Theaterdirektion ist eine vollständige Regierung, ist die Leitung eines Staates, der innere und äußere Politik mit sich bringt. Fortwährend hat man zu wählen — alte und neue Stücke und Schauspieler — und hat zu entscheiden. Nichts aber in der Welt ist anstrengender als Wählen und Entscheiden. Es erschöpft die geistige und die moralische Kraft, und zerstört den kräftigsten Mann, wenn er nicht schlafen kann. Der Schlaf allein hat mich immer wieder hergestellt.

Wenn ich einmal nicht schlafen konnte, da war das Publikum schuld, welches mir Stücke entzog — durch seinen Beifall. Der Tendenzapplaus wirkte wie blankes Gift bei meinem Chef. Die Wirkung war immer unfehlbar das Verbot des beklatschten Stückes. Wie viel ist da verwüthet worden! Und oft war nur ein Zufall die Ursache des Tendenzapplauses, nicht aber das Stück. „Die Fabier“ von Gustav Freytag zum Beispiel erlitten einen Tendenzbeifall, weil eine kurze Rede gerade zupafte für eine Soldatenfrage in Ungarn. Ein Fremder konnte gar nicht begreifen, warum man da applaudierte. Der Applaus an dieser einen Stelle genügte aber, das Stück für immer auszuschließen. Und wie unnötig war dies Verfahren! Bei der zweiten Vorstellung solcher Stücke wiederholte sich dieser Tendenzapplaus niemals; er war ein Vorrecht des Publikums bei der ersten Vorstellung, ein sogenanntes Premieren-Privilegium. Dies war offenbar eine Erbschaft aus dem Polizeiregimente unter Kaiser Franz. Nirgends hatte man sich äußern dürfen, da lauerte man denn im Theater auf eine Gelegenheit, seine Meinung auszudrücken. Denn die Tendenzapplause waren immer politisch.

und da dies erste Publikum bei jeder neuen Vorstellung nahezu dasselbe war, so wurde dies Vorrecht systematisch festgehalten und ausgeübt.

Fragwürdig ist es, ob dies regelmäßig wiederkehrende feste Publikum überhaupt ein Vorteil ist für ein Theater? Doch wohl. Es bildet sich ein System des Geschmacks, eine Tradition, wie man's nennt. Das neue Stück ist nicht dem Zufalle ausgesetzt, daß eine gedankenlose oder zerstreute Zuhörerschaft sich verworren äußert.

Es bringt aber auch Nachteile mit sich, denn es entsteht Pedanterie, es entstehen Vorurteile. Jedenfalls ist es ein moderner Fehler, daß die Schicksale der neuen Stücke lediglich von den ersten Vorstellungen abhängen. Die Journalistik hat dies leider besiegelt, indem sie schon nach der ersten Vorstellung ihr Endurteil abgibt, und nur über erste Vorstellungen schreibt. Sie könnte wesentlich nutzen, wenn sie auch über zweite und dritte Vorstellungen schriebe.

Wesen wie Antlitz des Burgtheaters von damals war verschieden vom jetzigen Burgtheater. Die Monarchie Austria war noch voll beisammen, Ungarn gehörte zu ihr, und in Italien thronte noch über Venetien und der Lombardei der kaiserliche Doppeladler. Eine slavische Absonderung gab es noch nicht, und neben Ungarn und Italien hatten auch die großen Herren aus Böhmen ihre Logen im Burgtheater. Der Flor der schönen Frauen und Mädchen in den Logen ergänzte sich von überall her, besonders aus Ungarn. Das ganze Theaterinstitut hatte einen ausgesprochenen aristokratischen Charakter, wie er nur in Oesterreich möglich war, wo die großen Grundbesitzer als große Herrschaften vorhanden sind. Die Logen im Burgtheater waren sämmtlich in ihren Händen, und die Bewerbungen reicher Bankiers um eine Loge blieben stets erfolglos. Vor dem Richterstuhle meines Chefs wurden sie kaum gewogen und jedenfalls als zu leicht befunden, trotz der Millionen, welche man ihnen nachsagte. Unterschied er doch auch bei aristokratischen Namen genau, ob der eine nicht älter oder bedeutender wäre als der andere. Nur der vorzüglichere wurde vorgemerkt für eine Vakanz, und man wartete Jahre lang, bis solch' eine Vakanz meisthin durch einen Todesfall eintrat.

Dies so einhellige Logenpublikum übte einen großen Einfluß auf den Inhalt des Repertoirs. Es war zum Beispiel nicht bloß das Vorurteil meines Chefs — das war's freilich auch — daß er Freytags

„Grafen Waldemar“ nicht aufführen ließ. Nicht blos ihm, sondern dem ganzen Logenpublikum war es zuwider, daß der Graf Waldemar die Tochter eines Gärtners liebte und heiratete. Dem entsprechend war der Erfolg manchen Stückes abhängig von aristokratischem Vorurtheile. Nicht daß die Logen allenfalls gezischt hätten, nein, aber das herkömmliche, wohlgeschulte Publikum im Parquet sah es ihnen an, daß ihm etwas mißfiel, und bis auf einen gewissen Grad richtete sich das Parquetpublikum nach der Stimmung in den Logen, und applaudierte nur zaghaft oder gar nicht bei einem Stücke mit demokratischem Hauche. Man liebte gute, französische Stücke sehr, aber man ließ eines der besten, Augiers „Gendre de Mr. Poirier“, abfallen, weil da ein Herzog die reiche Kaufmannstochter heiratet und sich den bürgerlichen Text lesen lassen muß vom unzufriedenen Schwiegervater. Dasselbe Stück hab' ich zwanzig Jahre später im Stadttheater mit vollem Glücke aufgeführt — da fehlten eben jene Logen, denen zu Gefallen das Parquet schwieg.

Ebenso hat sich Wien verändert, seit die Magnaren sich vollständig nach Pest zurückgezogen, seit Lombardo-Venetien die Italiener abgerufen, seit die slavische Absonderung die böhmischen Kavaliers ihrer Muttersprache abwendig gemacht — all' das fehlt nun Wien.

Als es noch nicht fehlte, als die schönen jungen Damen noch zahlreich in den Logen schimmerten, da war eben deshalb dem Repertoire ein hoher Zoll auferlegt. Es sollte nichts gegeben werden, was die Unschuld einer jungen Komtesse stören könnte. Komtesse war der amtliche Ausdruck, und frivole Fremde nannten das Burgtheater das Komtessen-Theater.

War das ärgerlich! Und an jedem Tage einer neuen Vorstellung kamen dringende Anfragen an mich: Enthält das Stück keinen Anstoß für unschuldige Damen? — Ei bewahrel! pflegte ich zu antworten, und verlor darüber nach einiger Zeit jeglichen moralischen Kredit, da alle Gouvernanten beschworen, es wimmelte geradezu von Anstößen in den neuen Stücken. Ich jedoch nahm die moralische Verachtung getrost dahin, denn sie befreite mich doch von den ewigen Anfragen.

Daß man die Rücksicht auf die zarte Unschuld der Komtessen so peinlich beobachtet, das hatte dem Repertoire des Burgtheaters empfindlich geschadet, indem deshalb die interessantesten Stücke ausgeschlossen blieben. Est modus in rebus, sagten schon die Römer. Das

will sagen: Auf den Grad kommt es an. Was dem ächten moralischen Sinne widerspricht, das soll man nicht aufs Theater bringen, das empört jedes Publikum. Aber man soll nicht vor jeder bedenklichen Wendung zurückschrecken, wenn der schließliche Inhalt des Stückes sie zurückweist. Die Ermordung des Cäsar in Shakespeares „Julius Cäsar“ wirkt ja abschreckend und unpassend in einem Hoftheater, aber es folgt ein vierter Akt, welcher erweist, daß Größe und Glück des Staates vernichtet ist durch den Mord. Als ich diesen Julius Cäsar zum ersten Male im Burgtheater aufführte — ich war ein Neuling und er war meine erste Novität —, da war mir schwül zu Mute während des dritten Actes, des Mordactes. Starr blickte ich auf die volle Hofloge und lechzte nach dem vierten Acte. Wenn jetzt der Hof ausbrach, dann war der neue Direktor verurteilt. Er brach nicht auf, und als die Nemesis im vierten Acte nachdrücklich eintrat, da sah ich, daß die Frau Erzherzogin Sophie ihrer Umgebung lebhaft zuminkte, und offenbar sagte: da seht Ihr, wohin es der Dichter führt. Ich aber mit meinem bedenklichen Stücke war gerettet.

Kurz, es kommt auf den Schluß und Ausgang an, wenn moralische Schäden in einem Stücke auftreten. Werden diese Schäden geheilt, dann ist auch das Stück nicht unmoralisch trotz der empfindlichen Komtessen. Und übrigens kommt es eben auf den Grad des Schädlichen an, unflätig darf es nicht sein.

Diese dornige Frage betraf und betrifft vorzugsweise die französischen Stücke, weil der Franzose über die natürlichen Dinge des Menschenlebens dreister und unbefangener spricht als der Deutsche, und weil er seit seiner großen Revolution über alle gesellschaftlichen Änderungen kecker vorangeht als irgend eine andre Nation. Da muß man eben bei der Auswahl der Stücke aufmerksam unterscheiden: was widerspricht unsrer nationalen Empfindung und Sitte, und was widerspricht ihr nicht? Auf den jüngeren Dumas freilich darf man in dieser Frage gar nicht hören, denn er verbannt nicht nur sämtliche Komtessen aus dem Theater, sondern die Frauen überhaupt. Das wäre der Untergang des Theaters in Deutschland, wenn die Frauen vom Theaterbesuche ausgeschlossen würden. Sie bilden ja das eigentliche Stammpublikum.

Und was gewänne man dann durch Ausschließung der Frauen? Eine ungezügelte Freiheit für unreife Kombinationen moralischer und



geselliger Verhältnisse. Das Unreife gehört aber nicht in die Kunst. Die Kunst gedeiht nur mit gereiften Verhältnissen.

Interessant bleibt es aber immerhin zu beobachten, wie Gedanken und Pläne allmählich Wurzel schlagen, welche bei ihrem ersten Auftreten verwegen, ja unmoralisch erschienen sind. Sie schleifen sich ab in ihren scharfen Ecken, sie werden schattiert. Am Ende sagt man gar: in welcher Eintönigkeit und Unfruchtbarkeit verblieben wir, wenn nicht von Zeit zu Zeit verwegen aussehende Neuigkeiten auftauchten, welche zunächst wohl abgewiesen, aber allmählich doch in irgend einer Verdünnung angenommen werden.

Der Theaterdirektor muß ein Barometer sein, welches anzeigt, ob das schlechte Wetter für ein Stück andauert, oder sich auflärt und bis zu leidlicher, ja bis zu guter Witterung gestiegen ist. Ich habe das sehr deutlich an mir selbst erlebt. Noch in den fünfziger Jahren war ich einmal in einem abgelegenen Walde der Steiermark zur Auers-hahnbalz als Gast eines Fürsten Lichtenstein. Den Tag über hat man bei dieser Jagd nichts zu thun, und wir lasen Bücher. Als etwas ganz Neues hatte ich des jüngeren Dumas „Demi monde“ mitgebracht, und der Fürst las diese neueste Komödie, ich las sie. Da wurde denn die Frage erörtert: kann dies Stück auf dem Burgtheater gegeben werden? Der Fürst meinte, es sei zu wagen, ich meinte, es sei nicht zu wagen, ganz abgesehen davon, daß mein Chef es ohnehin nicht gestatten würde. Es schildere Verhältnisse, welche das anständige Wien nicht vertrage.

Viele Jahre lang blieb ich bei dieser ablehnenden Meinung, nach zwanzig Jahren aber bemerkte ich, daß mein Barometer fortwährend gestiegen, und daß es mit „Demi monde“ auf gut Wetter emporgerückt sei. Ebenso war es mir mit der „Kameliendame“ ergangen, die ich auf unserm Theater für ganz unmöglich gehalten, die in mir dieselbe Barometerbewegung durchgemacht hatte, und die mir jetzt repertoirereif vorkam. Das vornehme théâtre français hatte denselben Prozeß erlebt: es hatte „le Demi monde“ dem Gymnase-Theater überlassen, jetzt aber nahm es dies zurückgewiesene Stück in die comédie française auf. Die bedenklichsten Dinge reifen allmählig und werden genießbar. Sie ändern sich nicht gründlich, aber wir ändern uns.

Es war und ist in Wien nicht schwer, die französische Komödie

zur Geltung zu bringen. Wien hat mancherlei Verwandtschaft mit Paris, das Pariser Kaffeehaus ist sogar in Wien noch reichlicher ausgebildet als in Paris, und die Franzosen, welche sich in deutsche Lande verirren, finden sich am leichtesten in Wien zurecht. Die leicht bewegliche Sinnesweise der Wiener ferner kommt dem beweglichen Leben der französischen Comédie auf halbem Wege entgegen. Ein französisches Lustspiel also gilt von vornherein in Wien für interessant, und ich richtete mein Repertoire darnach ein.

Wenn ich zu wählen gehabt hätte zwischen einem deutschen und einem französischen Stücke, welche gleich gut gewesen, so würde ich natürlich das deutsche gewählt haben. Aber die geringe deutsche Produktion im Lustspiele gestattete gar selten solche Wahl, ich aber brauchte reichlichen Vorrat. Und nicht blos Vorrat, sondern auch mannigfacheren Inhalt als ihn das deutsche Lustspiel darbot, welches sich fast durchweg im ausgefahrenen Kleinbürgerlichen Kreise bewegte. Ich brauchte doch mitunter neue Wendungen über das Duett von Hans und Grete. Gustav Freytag, Eduard von Bauernfeld, wohl auch Hackländer brachten das, aber das reichte ja doch bei Weitem nicht zu, und die hausbackenen Lustspiele von Benedix, wie willkommen sie mir waren, stillten doch Hunger und Durst des Geistes nicht. Der Geist, diese bewegliche Flüssigkeit im Menschen, will doch eine Anregung im Schauspieler finden, und diese Anregung gewähren die besseren französischen Komödien.

Ich bin lange Zeit deshalb angeklagt und der Ausländerei bezichtigt worden von der norddeutschen Kritik, so lange bis ihr die Erfahrung gezeigt hat, daß ihr das Theater, welches das französische Stück ausschloß, langweilig wurde. Das Berliner Hoftheater lieferte in erster Linie den Beweis, und es entstanden da zweite Theater, welche nur von französischen Stücken lebten. Das taugt ja auch nichts.

Diese grundsätzliche Feindschaft gegen eine ganze Litteratur war nicht etwa in Folge des deutsch-französischen Krieges entstanden. O nein, Jahrzehnte vorher schon galt es für einen ästhetischen Glaubensartikel, französische Stücke wie das blanke Resertum auszuschließen. In diese Feindseligkeit hatte man sich wie in ein Dogma so lange hineingerebet, daß man den geistigen Reiz eines französischen Stückes gar nicht mehr verstand, wenn einmal zufällig eins zur Darstellung kam.

Ich habe das in Leipzig erfahren, wo ich eine Zeit lang Theater-

direktor war, und diese Erfahrung hat mich damals so verstimmt, daß sie ein Hauptgrund für mich wurde, diese Direktion aufzugeben, welche übrigens in einträglichem Gange war. Ein Lustspiel-Repertoire ohne Geist wurde mir unerträglich.

Nun, was ich oben vom Barometer gesagt, das ist eingetroffen. Das Barometer ist allmählich gestiegen, und jetzt sind die besseren französischen Stücke aufgenommen worden. Man weiß nun, daß man aus Kaprice viele Jahre Unterhaltung verloren hat. Ebenso weiß man endlich, daß die laxe französische Moral nicht eingeführt wird, wenn die besseren künstlerischen Werke der Franzosen angehört werden.



