

vidualismus auf — geschildert; solche sprunghafte, haltlose Charaktere werden aber von der Bühne herab niemals so glaubhaft wirken, wie bei entsprechender epischer Behandlung, die eine Ausmalung der feineren Übergänge gestattet.“ Das talentvolle Jugendwerk, das als solches noch unreif ist, ward vom Publikum mit jener Küpelfähigkeit behandelt, die bei den Berliner Erstaufführungen sich mehr und mehr einbürgert. „Wenn die heutige Mittagsvorstellung eine wirksame Mahnung wäre,“ schreibt Schönhoff dazu, „nicht eifertig mit neuen Reformplänen und neuen Schaubühnen aufzutreten, wenn man außerhalb Berlins erkennen lernte, daß die Nichtsprüche, die von den Premièrentigern, wie sie nun einmal auch zum großen Teil das Stammpublikum der hiesigen Bühnengereiche bilden, gefällt werden, öfter vom boshafsten Mißgelingen, als von vorwärtsstrebender literarischer Einsicht eingegeben sind, dann könnte aus ihr ein erfreulicher Gewinn erwachsen. Sonst aber behält der Chor der Philister im Publikum und in der Presse Recht, der triumphierend ausruft: Es giebt keine unbeachteten Talente, und die deutschen Bühnenleiter stehen glänzend gerechtfertigt da. Ein Anderes ist es, bahnwiesende Versuche aus der Weltliteratur in irgend einem Bühnengereiche vorzuführen, ein Anderes ist es, wenn junge Dichter mit halbgereichten Werken ausgehen, sich die Welt zu erobern. Dort hat sich von vornherein der Respekt eingestellt, hier kommt der Todfeind alles werdenden zu Wort, die Sucht der Menge, jeden als frevelerisch anmaßend zu betrachten, der mit denen um die Palme ringt, die im Besitze sind. Nicht für einen einzigen der Autoren, die auf der «Deutschen Bühne» gehört wurden, blühte ein Gewinn, es sei denn die Erkenntnis, daß das Publikum, wie es im Durchschnitt unsere Lusttheater bevölkert, nicht die Gemeinde sei, an die man mit ersten Talentproben appellieren dürfe, und daß es nach wie vor nur einen engen Kreis von Leuten geben wird, die in den Irthümern, dem Sammeln und den Übertreibungen eines Jugendwerkes die Sprache des Talentbesitzer erkennen werden.“

Wolfgang Kirchbachs „Waiblinger“, der vor Jahren in München gegeben worden, wurde nun, aus der Sprache der Prosa in die charakteristische Verse umgearbeitet, als „Der Ingenieur, ein Trauerspiel unserer Zeit“ im Dresdner Hoftheater aufgeführt. Ein hochgebildeter Mann, der im Haß des Armen gegen den Reichen einen Mord auf sich geladen hat, glaubt seine Schuld durch Arbeit sühnen zu können — daß er dies nicht kann, daß er zur Religion, wenn auch nicht zur Kirchlichen, durch die Qual seines Gewissens geführt wird, das ist der wesentliche Inhalt des Werkes. Man sieht, es liegen ihm in der That durchaus moderne und unvergleichlich tiefer gefaßte seelische Probleme zu Grunde, als die meisten der „modernen“ Stücke unserer Zeit erfassen wollen und können. Leider vermögen wir nicht zu bekennen, daß unserer Überzeugung nach der große Wurf gelungen sei. Eine Entwicklung wie die angedeutete würde schon in einem Roman die Zusammenfassung aller Aufmerksamkeit auf die Seele des Helden erfordern, wieviel mehr noch in einem Theaterstück. Kirchbach aber wollte zu viel geben und so gab er zu wenig; er wollte nicht nur ein Seelenbild des Helden, sondern auch ein Seelenbild unserer Zeit geben, ein soziales Volksgemälde, das er hier doch nur ganz und gar äußerlich und oberflächlich zeichnen konnte, — durch das Hinstellen auf die Bühne von Streitereien zwischen deutschen und italienischen Arbeitern, von Vorstandsherren mit Untergebenen, durch Dynamitkaren, Tunnelbohrungen und andererseits wieder durch allerlei Dinge, welche die bairische Welt schildern sollten, trübte er die Klarheit des Ganzen. Man konnte vor der Bühne nur schwer noch unterscheiden zwischen Episoden und wesentlichen

Dingen, zwischen verzierendem Ornament und konstruktiven Gliedern der Dichtung. Daß ferner die Hauptgestalt des Werkes uns von Anfang an als eine krankhaft überreizte Natur entgegentritt, an der wir teilnehmen, wie wir an jedem Armen teilnehmen, nicht aber, weil sie uns durch irgend eine Seite ihres Wesens auch persönlich erwärmt und gewänne, das läßt die echte Weihe des Tragischen für mich nicht aufkommen. Auf die Erwähnung mehr nebensächlicher Fehlgriffe wollen wir nicht eingehen. Aber wir wollen ausdrücklich das Mißverständnis ablehnen, als schätzten wir das Trauerspiel nicht trotz all seiner Schwächen. Es ist ein mißlungener Versuch, aber doch ein mit hoher Begabung unternommener Versuch, ein tief sittliches und wichtiges Problem eigenartig in Form und Ausdruck zu gestalten. Wollten unsere Bühnen nur ein paar Jahre lang Männern wie Kirchbach durch häufigere Aufführung ihrer Werke die Möglichkeit geben, ihr Können in der praktischen Schulung durch das Theater zu erziehen, wir würden bald wahrhaft dichterische, bedeutende und auch bühnenwirksame Stücke für unser Volk erhalten.

Spielhagens Trauerspiel „In eiserner Zeit“ stellte sich den Berlinern auf dem Ostendtheater vor. Spielhagen ist kein Dramatiker, diese Dramatisierung aus „Noblesse oblige“ ist kein Drama. „Die patriotischen Mahnungen, die sich an graufige Gesichtsbilder aus unseliger Franzosenherrschaft knüpfen, in allen Ehren! Aber sie sind doch wahrhaftig ein Pleonasmus in neuerer Zeit, in der das fürchterliche Wort «saigner à blanc» gesprochen wurde. Spielhagens Drama ist eine Gespensterbeschwörung, nicht ein großes, erschütterndes Zeitgemälde. Spielhagen gehört sicherlich nicht den Chauvinisten zu, aber er hätte es vermeiden sollen, daß man ihn wegen des überhitz-bombastischen Tones in seinem Trauerspiel zu jenen Leuten rechnen dürfe, die vermeinen, man könne nicht heiß genug die nationale Leidenschaftlichkeit der Deutschen gegen ihre Gegner schüren. Es ist ein schwächliches, weder in künstlerischer, noch in zeitgeschichtlicher Beziehung erfreuliches Werk, das Trauerspiel «In eiserner Zeit», und die Bühnenleiter, die sich seiner nicht annahmen, sind entschuldigt.“

Noch eines Volksschauspiels erwähnen wir zum Schluß: es heißt „Andreas Hofer“ und wurde zu Aufführungen in Oberdorf bei Füssen nach Zimmermanns und Verlas Hoferstücken bearbeitet. Dreihundertfünfzig Mitwirkende hat dieses „Freiluftschauspiel“, dessen Ausstattung mit so starken Meinungschen Echtheitsbestrebungen geschehen ist, daß sogar der echte Hofer-Hut und der Sandwirt-Hut aus dem Innsbrucker Landesmuseum darin „mitspielen“, — alles Mögliche gewiß und etwas mehr als das Nötige. Von der Aufführung berichten die „M. N. N.“: „Die Hauptrollen sind ganz überraschend charakteristisch besetzt. Das militärische Arrangement erwies sich als völlig exakt und auf die große Menschenmenge im Zuschauerraum dramatisch wirksam, wie auch das Volksdrama selbst ohne Längen das Gefühl mächtig erregte. Kein hohles Pathos war bei den Darstellern wahrzunehmen und kein übel angebrachtes Hochdeutsch: schlicht in Sprache und Geberdenspiel, wie sich's gebührt für die Kinder der Berge, ward das Drama aufgerollt in packenden Szenen, ein Volksschauspiel für das Volk und vom Volke selbst gespielt.“

* Eine „neue Schauspielkunst“ im Gegensatz zu der älteren, die noch auf der Bühne herrscht, verlangen unsere „konsequenten Realisten“ selbstverständlich auch, aber sie haben sich bisher selten darüber ausgesprochen, wie diese Zukunftsschauspielkunst aussehen soll. Jetzt schrieb Hermann Bahr darüber im „Magazin“ und wir unterbreiten deshalb einige seine Sätze unseren Lesern.

„Es kam die Leidenschaft der nächsten Wirklichkeit, des unmittelbar Handgreiflichen. Seine Umgebung wollte jeder aufnehmen und wiedergeben, schlicht, ohne Rest und ohne Zuthat, wie sie sich dem ersten Blicke täglich bot. Da wollte auch der Schauspieler photographiren.

Das ist das Charakteristische der neuen Schauspielerei in ihrer ersten Erscheinung, wie sie sich zuerst in Frankreich an den Komödien der Mugier, Dumas und Sardou entwickelt hat. Diese «realistischen» Schauspieler photographiren. Sie sammeln alle Züge, welche der Dichter gewährt, halten sie nebeneinander und gruppieren sie in einen verständigen Zusammenhang, bis sich ein überzeugendes Bild daraus zusammensetzt, in dem eines an dem anderen hängt, eines aus dem anderen folgt und eines das andere zwingt. Diesen Körper nehmen sie dann an. Mit ihm kommen sie, und sie bleiben in ihm. Die Entwicklung und Entfaltung der Dichtung ist ihnen nur eine Veränderung des Lichtes, welche bald diesen, bald jenen Zug, aber die alle von Anfang da sind, besonders erhellt. Es bleibt immer die gleiche, starre, unabänderliche Gestalt, an welcher nichts mehr geschieht und die vom ersten Worte an fertig ist, ohne daß ein späteres Schicksal etwas an ihr erneuen könnte. Es ist das Verfahren der Solaschen Psychologie oder, wenn man will, der Courbetschen Charakteristik, ins Theatralische übertragen.

Die erfinderische Habsicht des unersättlichen Realismus rastete nicht lange. An den ersten Eindrücken genügte man sich nicht mehr; den einzelnen Moment zu erfassen, festzuhalten und wiederzugeben reichte nicht aus. Diese Augenblicksaufnahmen, noch so scharf und noch so treu, wurden nimmer die ganze Wahrheit, welche vielmehr hinter den jeweiligen Erscheinungen der Dinge und gerade in ihrer Flucht, in ihrem Wechsel sein mußte. Man nahm ein neues Verhältnis zur Umgebung: man glaubte die Dinge nicht mehr ein für alle Mal fertig, mit im Voraus bestimmten Eigenschaften, die nur nicht gleich alle sich zeigen und erst aus dem Schlafe gezogen werden müssen, sondern man sah ihre ursprüngliche Anlage und ihre erste Bestimmung bald gekräftigt, bald vergrößert, einmal vorwärts gestossen, dann wieder nach der Seite verbogen, jetzt bereichert, jetzt verarmt unter den Schicksalen, in welche sie gestellt sind, und sah sie von Tag zu Tag wachsend und gewechselt, niemals dieselben. Und diese Widersprüche gerade, das Umschlagen ins Unvermutete, welches wider die erste Richtung von fremden Kräften plötzlich geschieht, die Bewegung aus dem Zusammenhang des einen mit dem anderen, wie sie so wunderbar, die unverträglichen, beisammen an derselben Kette liegen — das wurde in dieser letzten Phase das Interesse der Künste. Das Licht zerlegten die Maler und zeigten an den Farben, wie keine jemals sie selber allein, sondern mit vielen Widersprüchen geladen ist, die sie leicht zersprengen, aufheben und völlig verkehren können. Das Geheime und Unfassliche suchten die Dichter, wie nahe das Gute neben dem Bösen liegt mit ihm daselbe ist und erst von fremden Nüchternheiten entschieden wird und wie, was dem folgenden Urteile als der geschlossene Zusammenhang eines fertigen und notwendigen Charakters erscheint,

von einer unendlichen Reihe winziger Zufälle allmählich gefügt worden ist. Die Auflösung der Melodie vollbrachten die Musiker, wie sie sich immer wieder verliert, aber gerade, wenn sie ganz entäußert und an das Fremde verloren ist, immer am Ende sich wiederfindet, sich selbst in dem anderen. Die Schauspielerei konnte dahinter nicht zögern.

Die maskenstarrten Typen des älteren Realismus vertrugen sich damit nicht länger. Das Wachsen und das Werden, die Bewegung und den Wechsel darzustellen, aus dem Unscheinbaren und Unmerklichen gerade, welches erst wirkungslos erscheint, das Große und Entscheidende zu entwickeln und plötzliche Überraschungen, auf die keiner gefaßt sein konnte, als etwas Notwendiges und Unvermeidliches vorzubereiten, daß man es democh ohne Verwunderung und wie ein Selbstverständliches hinnimmt — einen neuen Realismus (wenn man das nichtsagende Wort schon einmal will) verlangen so neue Pflichten. Menschliche Wirklichkeit, aber nicht, wie sie in irgend einem gegebenen Moment etwa erscheinen mag, nicht, wie sich aus ihren Handlungen und Schicksalen nachher die rückwärts schauende Betrachtung ihren Charakter gruppiert, sondern eben ihre langsame Formung und Zubereitung aus den Verhältnissen und Zuständen, ihren ganzen Prozeß in allen Stadien, alles Schwanken, Ueberwinden, Unterliegen — das muß er verrichten.

Das ist für die Schauspielerei die Aufgabe von heute und morgen. Es sind überall schon mancherlei Zeichen, daß in dem Geschmacke der Zeit mächtige Begierden nach ihr sich regen. Aber ich weiß in ganz Europa vorläufig doch eigentlich nur drei, die die neue Kunst schon besitzen: die Bernhard, die Réjane und Emanuel Reicher.

Wenn Reicher auf die Bühne kommt, so geschieht das nicht gleich mit dem offenen Steckbrief des ganzen Charakters. Er spielt nicht in der ersten Szene schon den letzten Akt. Es schminkt sich nicht alles vergangene und künftige Schicksal auf die Wangen seines Helden. Er weiß das große Geheimnis, das alle moderne Psychologie und besonders alle Psychologie der Modernen ausmacht: die Vielheit des Ichs, daß jeder in jeder Stimmung und für jede Stimmung sein besonderes Ich hat und daß keiner zwei verschiedene Stimmungen hindurch derselbe ist. So, während die anderen immer von vornherein ein nachträgliches Resumé des Charakters spielen, spielt er eben den Prozeß selbst des Charakters, in der ganzen Fülle langsamer Folgen und unvermuteter Reichen. Er ist der Ribot der Schauspielkunst.

Mir ist es an seinem Willy Janikow am deutlichsten geworden, den er neulich in Stettin spielte: wie er diesen durchaus modernen, nervösen, sensitiven, wandelhaften und gegen die Eindrücke wehrlosen Künstler, der sich immer wieder an jede äußere Begegnung verliert, vierfach zerlegte, wie er den «Willy der großen Welt» und die besondere Spielart des «Willy mit Udah allein» von dem «Willy des Elternhauses» und dem durch Niemand wieder erweckten «Siegfried-Willy» schied, während es durch eine unsichtbare, aber empfindliche Verbindung doch jedesmal wieder derselbe wurde, und wie er aus diesen vielen angenommenen und von der jeweiligen Umwelt auferlegten sieghaft am Ende die ursprüngliche Anlage

und den eigentlichen Grund seiner unverderbten Natur befreite — das war wohl ein beispielloses, unvergleichliches Wunder. Das hat aus dem berücksichtigen und quälenden Berliner Schwindsuchtsdrama, das peinigte und verdross, in Stettin die wirksamste und tiefste Tragödie gemacht, welche die neue deutsche Literatur besitzt.“

Musik.

* Die Erstaufführung von Peter Cornelius' „Gunsöld“, der von Eduard Lassen „ergänzt und instrumentirt“ Oper, bildete einen wichtigen Teil der hundertjährigen Jubelfeier der Weimariſchen Bühne — möge sie das ihrige dazu beitragen, einen unserer herrlichsten Wort- und Tonmeister allen zuzuführen, die in deutschen Landen edle Kunst noch genießen können! „Gunsöld“, schreibt Ludwig Hartmann, „ist durch Lassen nicht nur vollendet worden, sondern es ist an Stilkreinheit das bedeutendste Werk der letzten Zeit, der Gegensatz, aber zugleich das ebenbürtige Seitenstück zum Barbier von Bagdad — was der in München gehörte Cid keineswegs ist. Möglich, daß Cid als Oper das große Publikum farbiger berührt, Gunsöld ist strenger, einfarbiger. Aber eben durch diese Stilkreinheit und herrliche Melodien von ergreifender, unvergeßlicher Wirkung. Will man sich des dritten Aktes der Götterdämmerung von Wagner erinnern, so knapp exponirt und so einseitig und andauernd in den Empfindungen ist Gunsöld; ein Kompendium der Nibelungenlösungen oder Tristans und Isolde. Und doch paßt das nicht ganz. Gunsöld ist dramatisch ungemein einfach, musikalisch aber ganz wesentlich antiwagnerisch durch mehrfache Gesänge a due oder a tre und das Eingreifen reizvoller Chöre.

Die erwähnte dramatische Einfachheit reicht gewissermaßen bis zur Grenze des Lyrischen. Von Handlung oder Konflikten ist nur so viel vorhanden, daß die Hauptsache, die Lyrik, Form, Bühnenform gewinnen konnte. Nichts ist in Gunsöld überflüssig. Kein Kapellmeister kann einen Takt streichen. Und doch sind die Einzelteile in sich lang, breit, wie ein Meer ohne Ufer. Es fehlen eben die Gegensätze. Die von Wagner geforderte Einheit ist vollkommen vorhanden, nur nicht nach Wagnerschen Theorien, sondern nach den Prinzipien eines Vorgängers. Nicht erst Wagner hat gesagt: «Die Oper soll kein Kaleidoskop sein, sondern eine vernünftig einheitlich ausklingende Handlung»; diese Forderung erhob schon Glück. Und diesem ist Cornelius' Werk am nächsten verwandt. Ganz vertieft, ganz versenkt in sich selbst, abgewandt aller Lebenspraxis, schuf Cornelius die Gunsöld, und sie trägt den hoheitsvollen Stempel dieser idealen Herkunft.

Drei Personen bilden das Drama: Odin, der Gott, der als Knecht oder eigentlich als Manne dem wilden Suttung dient. Suttung ho't durch den Trunk des Blutes eines edeln Erschlagenen gottgleich zu werden, und Odin und Frigga zu stürzen. Gunsöld, einst als Kind geraubt, und in mystischen Klüften erzogen, ist Hüterin des Schreines, in welchem der kostbare Trank aufbewahrt wird. Sie ist der Gottheit treu. Sie will den Trank zum Opfer für Odin wahren. Da macht die Liebe zu dem Knechte ihres Tyrannen, an dessen Knechtschaft sie seines edeln, gütigen Wesens willen zweifelt, ihre Treue für Odin wankend. Sie liebt den tapfern Knecht, unahnend, daß der Gott selbst es ist, der sich in Knechtsgestalt verbirgt. Suttung, ihr Tyrann, wirbt um Gunsöld. Diese aber ist entsezt. Die Liebe zwischen Odin und ihr bricht hellodernd aus. Sie giebt ihm, «dem Knecht», den heiligen Trank.

Dafür muß Gunsöld sterben. Suttung führt sie zur Öff-

nung einer Schlucht der Unterwelt. Er ruft Hela. Die Todesgöttin kommt mit ihrem Helgesind, finstern Nachthalben. Odin aber sendet seine Lichtalben. Beide ringen um Gunsöld. Dann entweichen die Schatten zurück nach Helheim. Gunsöld wird in der Schlußzene nach Wallhall gebracht; rings sitzen die Helden der Vorzeit an breiten Tischen beim himmlischen Meth; Walküren und Geister im Hintergrund. Odin küßt die tote Gunsöld wach. Sie erkennt den Gott. Ihre Liebe und Treue haben gesiegt. Die Liebe hat sie entführt, in der Schlußapotheose sinkt Gunsöld in Odins Arme.“

Nach warmem Lobe der dichterischen Schönheit des Textes jagt Hartmann dann weiter über die Musik des Werks: „In allen Teilen, wo die Liebe Odins und Gunsölds geschildert wird, ist die Musik von höchster, leuchtender Schönheit, oft überirdisch verklärt. Und wo man gleichsam zur Handlung zurückgeführt wird, wo Suttung singt oder seine erzürnten Sippen als höchstbelebter Chor eingreifen, ist der Schritt Glückselig. Man ist nicht im Glauben, ein modernes Werk zu hören, sondern die Formstrenge und Maßhaltung berühren klassisch. Nur die Liebesekstase kann man von der nach-Tristanischen Zeit sich nicht losgelöst denken.

Die Musikstücke fließen natürlich in einander, so daß man kaum Rechenschaft geben kann, wo das Rezitativ, die Wortdeklamation, die Architektur geschlossener Formen sich scheiden. Nichts ist gewaltsam, gesucht. Aber allerdings vorwiegend zeigt sich Cornelius als Lyriker, als liederfelliger Liebesfänger. All seine Dramatik geht auf diesen Punkt aus. Gunsöld ist ein Liebesliederkompendium.

Damit ist es erklärt, daß Keiner berufener war, hier zu ergänzen, als Lassen, unser größter zeitgenössischer Lyriker. Was von ihm herrührt, wird schwer festzustellen sein. Er selbst jagt im Titel: «ergänzt und instrumentirt» habe er Gunsöld. Aber wenn man Cornelius' Art kennt, seinen Barbier, seinen Cid, so muß man durchaus annehmen, daß auf Lassens herrliches Talent ein großer Teil der schönen, milden, unnerösen Weichheit der Lyrik Gunsölds kommt, die eine Reihe Lieder darstellt, die an Schönheit, Stimmung und Einfachheit ihres Gleichen suchen. Cornelius «tränkte seine Gunsöld mit dem Herzblut» (seine eignen Worte!) Wie selten, daß das idealste, subjektivste Stimmungsstück, dessen Keimen in die Eindrücke fiel, welche Wagners Nibelungen entzündet hatten, nach dem Tode in Eduard Lassen den kongenialen Vollender fand. In Mainz, wohin Cornelius 1874 von München aus zu den Ferien reiste, wollte er sich «Gunsöld» ganz widmen; er mußte sterben. Nun ist dennoch die innerste Bewegung des Dichter-Komponisten durch Lassen zum Erklären gekommen. Wie ein Hauch aus dem Jenseits weht es aus manchen Stellen des Werkes, wie das Ringen einer reinen schöpferischen Seele nach Verklärung. Wer im Theater Bunttheit sucht, nach Goethes Satz: «Wer Vieles bringt, wird Jedem etwas bringen», dem wird «Gunsöld» schön aber monoton erscheinen. Wer in Glücks Iphigenie oder Orpheus eine ideale Form erblickt, der wird sich in Gunsöld gern versenken. Der Fremdartigkeit der textlichen Prämisse, die an sich uns völlig kalt läßt, wird zu begegnen sein durch öffentliche Besprechung des Stoffes. Auch die Nibelungen waren vor 1876 nicht Jedem geläufig. Freilich, an naiven Subjektivismus macht Gunsöld weit bedenklidere Ansprüche. . .

Nicht leugnet man bei Gunsöld im Gegensatz zu «Barbier» und «Cid» Wagnersche Einflüsse. Aber Cornelius war schon zu stark geworden, er wird von Wagner nicht beherrscht; Gunsöld ist ein völlig eigenständiges Werk, wehmütig als Schwanenlied eines tiefinnern Talenten. Gunsöld hat von den vielen und nicht unbedeutenden deutschen Opern dieses Winters