

eine stille Ironie ist sein herrliches Geheimnis gewesen; darum ist ihm das Volk zugelaufen, um die Weisheit unseres Daseins von seinen spöttischen Lippen zu nehmen. Durch ihn haben wir empfunden, daß unser Schicksal, wie gemein es sei, zuletzt doch bloß ein Spiel von wunderbarer Schönheit ist, auf das Lieblichste zu schauen, zum Vergnügen des Weisen bestimmt, der gelernt hat, sich zu bescheiden, so daß er Gott ähnlich geworden ist.

Unser Mitterwurzler ist — sagen wir es mit einem Wort, das ihn gekreuzt hätte — er ist nichts als ein großer „Spieler“ gewesen. Mit den Worten des Svengali ist er gestorben, von den Worten des Theaters hat er gelebt. Dem Theater hat er immer gehört; sonst hat er nichts sein wollen. Das haben die gescheiten Leute nicht begreifen können. Ihnen ist er nicht „ernst“ genug gewesen, wie ihnen Goethe zu „kalt“ und Mozart zu „kokett“ ist; daß die Kunst das Lachen der Ewigkeit über das Tägliche ist, haben die Armen nie empfunden. Sie haben ihn verächtlich einen Modernen genannt, den Schauspieler der Sensation. Sollen wir aber schon ein Beiwort für ihn suchen, so wollen wir ihn den klassischen Schauspieler unserer Zeit nennen. Klassisch nennen wir ja, was uns die großen Griechen hinterlassen haben. Klassisch heißt uns jene lächelnde Form der Kunst, die das Leben zu bändigend weiß. Das hat er können. Wenn er auf die Bühne kam, dann wußten wir, daß unser Schicksal, wie tödlich es sich oft geberden mag, doch bloß ein heiteres Spiel mit uns ist. Dies, was wir bei Shakespeare, Goethe und Mozart fühlen, diesen heiligen Scherz des Lebens hat er uns fühlen lassen; so sind wir durch ihn gut geworden. Passet uns das nicht vergessen und laßet uns ihm treu bleiben!

Hermann Bahr.

Lebenswende.

(Eine Komödie von Max Halbe. Zum ersten Male aufgeführt im Mai und Theater am 18. Februar.)

Das war vorauszusehen: Das Theater kann der Halbe'schen Komödie nichts geben und nichts nehmen. Unangefochten und ungeliebt, ohne Sympathien und ohne eigentliche Gegner zu finden — unangefastet — so gieng „Lebenswende“ nunmehr auch bei uns über die Bühne. Es hat durch das Mittheilen der Öffentlichkeit keine Förderung und keinen Schaden erfahren und konnte das auch nicht erwarten. Diese Strindbergisch klingende Komödie, in Berlin übrigens Tragikomödie genannt, ist nicht von jenen Stücken, die durch das Publicum ergänzt werden. Im Gegentheil, wenn sie überhaupt bestehen kann, kann sie höchstens trotz des Theaters bestehen und vollständig unabhängig von den Menschen, die da sitzen, zusehen und mitfühlen wollen. Wie eine glatte, schillernde Schlange entgleitet ihnen diese psychologische Studie, die eigentlich eine Sammlung vieler kleiner Studien ist, voll scheinbarer Widersprüche, voll winziger Spielereien und keinen Moment den vor-gefaßten Neigungen und Wünschen der Menge entgegenkommend. Wie ein Stück Eis in der warmen Hand zerfließt der Inhalt, der dramatische Sinn des Stückes, wenn man ihn fassen will. Als bloß naiver Zuschauer — und als solcher sitzt man ja vor der Schaubühne — kann man dazu nicht Ja und nicht Nein sagen. Das Theater kann diesem Werke nichts geben und nichts nehmen. Die zweite Person, die des Empfängers, kann hier neben der ersten, der des Dichters, nicht zu Worte kommen.

Das stimmt in gewissem Sinne zum Dichtercharakter Halbes, wie er mir im allgemeinen bekannt ist.

Soll ich Halbe als Dichter mit einem einzigen Ausdruck näher bestimmen, so wüßte ich keinen anderen, als das Wort männlich — man nehme alles zusammen, was in diesem Wort an Determinierungsfähigkeit enthalten ist. Frau Marholm hat, glaube ich, von Strindberg einmal gesagt, er sei im allerhöchsten Grade le mâle. Wenn ich nun ein paar Zeilen vorher zur Charakterisierung des Halbe'schen Stückes, in einer blinden Eingebung, den Namen Strindberg vergleichend heranzog, so hat man jetzt das tertium comparationis. Le mâle — das sind beide in gleichem Maße, wenn auch Halbe der Nervösere ist; scharf, ohne Concessionen, eigenwillig sind beide, wenn auch Strindberg der Consequenter und Entschiedener ist. Beide lassen ihre Menschen kurze, farblose und abstracte Sätze sprechen; Sätze, die aussehen, als ob sie fertige Gedanken in möglichst präciser Form ausdrückten. Auf beiden — auf Strindberg freilich ungleich mehr und deutlicher — liegt ein Schein von scharfer, unerbittlicher Logik. Und beider Schaffen ruht doch auf einem Grunde, der ganz irrational und nichts als Instinct ist. An der „Lebenswende“ läßt sich das so deutlich zeigen, daß es fast banal klingt. Einzelnen Dialogstellen, ja ganzen Szenen des Stückes folgen wir mit dem Verstande — nur mit dem Verstande — in geraden, sicheren Schritten. Und alles zusammen ergibt doch kein verständliches oder gar mathematisch auflösbares Ganzes. Das Ganze ist irrational, mit dieser Versicherung muß sich der Kritiker bescheiden. Findet man nicht, daß alles dies mit dem Worte männlich gesagt war? Ich glaube wohl. Der undefinierbare, instinctgeborene Inhalt einer Dichtung und die präcise logische Form des Ausdrucks, die also Scheinform ist, — das, finde ich, verräth das eigentlich Männliche in der Gattung homo sapiens poeta. Und das stellt die Halbe und Strindberg in eine und dieselbe Linie, in jene Linie, in der auch

Hebbel stand. Und das bringt sie andererseits in charakteristischen Gegensatz zu den weiblichen, lyrischeren aber viel weniger instinctiven und viel rationalistischeren Dichternaturen der letzten Zeit, zu den Grillparzer, Hauptmann, Ernst Kosmer, Schnitzler und dem weiblichsten und rationalisiertesten Georg Hirschfeld.

Man wird außer Strindberg unter den modernen Bühnendichtern nicht viele finden, die sich der erstgenannten Species so unbedingt einreihen ließen, wie der Halbe der „Lebenswende“. Daß es nicht viele gibt, finde ich vollkommen begreiflich. Die Bühne von heute mit den zahllosen Conventionen, an denen sie hängt, mit ihren beschränkten Vorurtheilen, mit ihrem corrumpten Publicum ist kaum das richtige Arbeitsfeld für rauhe, rücksichtslose, aus tiefstem Grund originelle Männlichkeit. Man denke nur an Hebbel und sein Theaterschicksal. Das ist typisch für die ganze Linie. Der künstlerische Egoismus dieser Naturen — mit diesem Worte beweiset man ihre Männlichkeit am besten — vermag eine unterhaltungsüchtige Bürgerversammlung kaum zur Theilnahme einzuladen. Insofern kann man sagen, daß das vom Bühnenstandpunkt missliche Schicksal der „Lebenswende“ gerecht ist in einem höheren Sinne, d. h. aus seinem eigenen Wesen und dem Wesen des Dichters fließt.

Ich will die praktische Probe auf diesen Lehrsatz machen, indem ich einen Augenblick lang die „Lebenswende“ bloß vom Bühnenstandpunkt prüfe — aus den Augen gerückt sei also der ganze Hintergrund von Werk, Dichtung und Literatur. Die „Fehler“, die sich dann im Stücke zeigen, sind zum größten Theile wirklich nichts anderes als befremdliche Eigenheiten, die mit einer gewissen Dichterindividualität — oder Species, wie ich oben sagte — nothwendig zusammenhängen, mit ihr bleiben oder fallen: sozusagen Fehler des Sujets, und das sind bekanntlich bei einem Dichter keine. Zu einem nicht geringen Theile freilich, aber erst in secundärer Hinsicht, sind es auch Fehler an sich, Nachlässigkeiten und Unzulänglichkeiten der Ausführung. Auf diese will ich mit einigen Worten eingehen. Vom Bühnenstandpunkte aus muß die Hauptschwäche des Stückes so formuliert werden, daß es aus mehr als einer Absicht geworden sei. Mehr als eine Absicht ist im Theater immer so viel wie gar keine. Es führt kein gerader, übersehbarer Weg vom Anfang des Stückes bis zu seinem Ende. Es macht uns mit sechs Menschen bekannt, und keiner steht im Mittelpunkte. Es hat vier, in einer anderen Bearbeitung fünf Acte und keine Steigerung, keinen Höhepunkt. Machen wir uns doch mit wenigen Worten klar, was das Stück an äußeren Zuständen und Ereignissen enthält. Ein verbummelter, phantastischer Student, schon nahe den Dreißig, lebt in Berlin als Zimmerherr eines ungefähr gleichaltrigen Fräuleins. Ein junges Mädchen, die Nichte der Hauswirthin und bei ihr zu Gaste, vervollständigt den Hausstand. Zum Studenten kommt ein Jugendfreund zu Besuch, der einige Jahre in München gelebt hat und Ergießer geworden ist. Weyland steckt voll zielbewußter Pläne, voll energischer Arbeit. Das ältere Fräulein im Hause, Olga, ist sehr bald von ihm eingenommen, während das Verhältnis zwischen dem Studenten und der Jüngerin ein ewiger Flirt, eine harmlose Liebelei ist. Olga fängt Weyland zu bemuttern an — darin verräth sich ihre Liebe zuerst. Als sie hört, daß er, um mit einer Erfindung durchzudringen, Geld braucht, will sie ihm helfen. Und nachdem er ihr gestanden hat, daß er nie ein Weib nehmen wird, um kein Hindernis auf seinem vorgezeichneten Wege zu haben, will sie sich für ihn aufopfern. Sie will einen reichen Freund, der sie liebt, um die Summe bitten und sie, wenn nothwendig, damit erkaufen, daß sie ihn heiratet. Allein, das schlägt fehl und führt sogar zu Mißverständnissen. Olga versucht es mit einem andern, aber im letzten Moment vereitelt Weyland alles. Er will sich selber helfen, er will niemandes Opfer. Er nimmt von Olga Abschied und findet zum Schluß wirklich ohne Vermittlung einen Menschen, der seinen technischen Plänen Geld anvertraut — es ist zufällig Olgas reicher Freund. Danebenher aber kauft, denselben Umfang einnehmend, die Liebes- und Zammengeschichte des Studenten Ebert, der sich mit Bertha einigemal, zumeist gegen ihren Willen, verlobt und zerschlägt, um sich am Ende — man kann es nur vermuthen — wieder mit ihr zu versöhnen.

Erhellst aus diesem Gerüst von Thatfachen eine bestimmte dichterische Intention? Nein, und doch liegt eine im Stück. Nur blieb sie als todes Material, ohne verarbeitet und verlebendigt zu werden, im Dialog und im Titel stecken. Lebenswende — das soll alles sagen. Um das dreißigste Jahr ist es für den Mann an der Zeit, die Illusionen aufzugeben, sich sein Leben nach Principien einzurichten und mit Absicht und Berechnung zu schaffen. Weyland thut das, Ebert kann's nicht. Das ist das moralische Exempel im Stück. Aber die eigentliche Absicht des Dichters wage ich darin nicht zu erblicken, da es ja nicht die einzige ist. Die Handlung geht ihren eigenen Weg, ohne der These einer bestimmten Weltanschauung zu dienen. Die Personen wiederum werden auf eigene Faust, jede als Selbstzweck zu charakterisieren versucht, ohne der Handlung zu dienen. Da ein Zuviel, dort ein Zuwenig; im ganzen keine rechte Oekonomie. Es ist ein Schillern und Glitzern von Absichten und Pointen; am Schluß fühlt man sich dupirt. Was ist der Sinn des Ganzen? Das Ganze ist irrational. Ueber dem Detail hat der Verstand geherrscht, das Ganze aber ist aus einer vagen Vision geworden, vielleicht auch aus einer Einbildung, jedenfalls aus dunkeln, sehr dunkeln Instincten.