

ausdrücken will; der Schauspieler ist damals nur ein Sprecher gewesen. Seither haben wir andere Mittel kennen lernen, nun wollen wir diese einmal, nicht immer bloß das Wort an sie wenden. Wir wissen heute, daß man durch eine Beleuchtung, durch eine Stellung, ja durch eine Pause mehr sagen kann, als der Sprache erlaubt ist. Warum wollen wir das nur bei Ibsen und Hauptmann thun? Wenden wir es endlich einmal auf die Classifier an! Baron Berger hat das neulich, über seine Hamburger Pläne schreibend, sehr gut ausgedrückt: „Unmittelbar belebend und verjüngend muß das erste Princip der modernen Bühnen- und Regiekunst auf die Classifier, auf Schiller, Goethe, Lessing, Kleist, Grillparzer und Hebbel wirken, das Princip, den dichterischen und psychologischen Gehalt eines Werkes nicht nur ungefähr, sondern ergründend und völlig durch die scenischen und schauspielerischen Darstellungsmittel bühnlich zu versinnlichen. Kleist ist ja dadurch erst in seiner ganzen Größe empfunden und erkannt worden. Was der gegenwärtige Leiter der Wiener Hofoper mit den alten Opern macht, sie zu geben wie funkelnelne Werke, befreit von der trübenden Staubdecke herkömmlicher Auffassung und Darstellung, das würde auch bei Schiller zu Ueberraschungen führen. Wie vieles steht in Schiller, das noch nie gespielt worden ist, wieviel unbeachtete tiefe und seine Psychologie. Man wende nur einmal an Schiller die eindringende, gesammelte geistige Arbeit, die man Ibsen gewährt, um Alles, was dieser in seine Dramen hineingeheimnist hat, bühnlich flüssig zu machen, und man wird Wunder erleben... Viele Anzeichen lassen das Gelingen eines solchen Werkes hoffen. Eine Lehrzeit mannigfaltiger theatralischer Experimente, deren jedes Ein Element des wahren Bühnenstils einseitig übertrieb, liegt hinter uns. Heute gilt es, Alles, was wir durch das Meiningerthum mit seinem Cultus des Außerlichen und durch den Berliner Realismus mit seinem Ueberwuchern des Psychologischen erlernt und erworben haben, schöpferisch zu verwerten und zu verbinden.“ Dies ist es, was wir Alle, die sorgend an der Entwicklung der deutschen Bühne theilnehmen, für ihre größte Aufgabe halten. Dies ist es, was die Direction des Deutschen Volkstheaters jetzt unternimmt. Sie hat erkannt, daß es nicht genügt, modernen Stücken einen vollkommenen Ausdruck zu geben. Sie hat erkannt, daß es heute mehr gilt. Sie hat erkannt, daß das Theater, das zuerst die Form für eine moderne Darstellung classischer Stücke findet, das erste deutsche Theater sein wird. Daran macht sie sich, das will sie versuchen, damit tritt sie das zweite Jahrzehnt an.

Sie hat schon begonnen: mit einer Vorstellung des „Egmont“, durch die sie in mächtig ausgesprochener Feier den Goethetag auf das Würdigste begangen hat, und mit einer von „Rabale und Liebe“. Natürlich sind das bloß erst Anfänge, natürlich kann das Alles noch nicht fest, noch nicht fertig sein. Ja, es ist merkwürdig anzusehen, wie den neuen Stil, der eben erst noch im Werden ist, jeden Augenblick wieder die alte Manier schlägt und die Tradition, diese verruchte Tradition, noch immer stärker als die besten Absichten ist, wie das, was gesucht wird: der moderne Ausdruck der classischen Situation, kaum erhascht, sogleich wieder entrinnt und in der Schablone verschwimmt. Der Vorhang geht auf, die Odilon steht als Milford da, wie aus einem Bilde der Zeit gegriffen, eine bewundernde Gestalt. Sie beginnt zu sprechen, man horcht verwundert auf: ja, das ist es, die hat es! das ist der Ton, den wir meinen: so einfach und doch nicht gewöhnlich, so natürlich und doch edel! Herr Blum (ein Debutant, der alles hat, um ein Wiener Liebling zu werden) als Ferdinand tritt ein, er hat denselben Ton, dieselbe ungesuchte, wie selbstverständliche und doch poetische Wahrheit. Das geht nun hin und her, wir lauschen athemlos, so haben wir die Scene niemals gehört, mit diesen hinreißenden und unwiderstehlichen Accenten. Nun jetzt sich die Odilon und beginnt zu erzählen. Immer noch in demselben so wahrhaften Ton, ganz einfach, jedes Wort befeelt, es gleichsam eben erst frisch aus dem Herzen holend. Einen Satz, zwei Sätze, drei Sätze. Auf einmal wird sie schneller und verwischt ein paar Worte. Sie beginnt noch einmal, verwischt wieder, die Worte fallen ihr hinab, und jetzt ist sie plötzlich — aber von einem Satz zum andern — in die älteste und leerste Declamation verfunken. Und Herr Blum sitzt dabei und hat plötzlich die Geberden eines Tenors. Und derselbe Herr Blum, der in den Scenen mit dem Präsidenten des Herrn Weiße und eben noch in der Scene mit dem Hofmarschall, den Herr Kramer mit dem feinsten Takt auf das Amüsanteste gibt, die reinsten und ehrlichsten Töne angeschlagen hat, fängt im letzten Acte auf einmal zu schreien an und suchelt mit den Händen herum und ist jetzt ganz der „handfeste, haarbuschige Geselle“, den Hamlet „für sein Bramarbasieren prügeln lassen möchte“. Und ebenso im „Egmont“. Derselbe Wechsel von neuem Stil mit alter Manier, die sich immer wieder in die besten Absichten drängt, immer wieder die schönsten Ansätze verdirbt. So bei Herrn Eppenz, der seinen Oranien klar und deutlich beginnt, aber auf einmal, gerade wo er still mit sich kämpfen und ganz innerlich werden sollte, ins Schreien und wieder ins Rollen mit dem K kommt; so bei Herrn Weiße, der den Alba mit einer dräuenden Ruhe spricht, bis er im letzten Satze (Graf Egmont, euren Degen!) plötzlich wieder ins Theatralische fällt. Frei von

solchen Schwankungen sind eigentlich nur zwei: Herr Rutschera, der den Egmont mit einer unnachahmlich einfachen Noblesse gibt und keinen Augenblick den Ton der reinsten Natur verläßt, und Fräulein Lafrenz, ein noch recht ungeschicktes, ganz junges Mädchen, das als Luise durch eine unbeschreibliche tragische Armut verblüßt und entzückt hat. Wie Herr Rutschera die Scene mit Richard, die mit Alba und den letzten Monolog, wie Fräulein Lafrenz die Scenen mit dem Vater und Ferdinand im ersten, die mit Wurm im vierten Act spielt, dies ist das Ziel, dem wir zustreben. Gelingt es, auch die anderen dahin zu bringen und einmal eine ganze Vorstellung auf diese edle Wahrheit zu stimmen, dann ist die Aufgabe gelöst, dann ist jene moderne Darstellung classischer Werke gefunden.

Hermann Bahr.

Die Woche.

Politische Notizen.

In jeder seiner staatlichen Stellungen hinterläßt Graf Thun, der Gedankenfarge, nur ein, ein einziges geflügeltes Wort. Aus seiner böhmischen Statthalterchaft stammt das bekannte Dictum: „Wer nicht pariert, dem wird das Genick gebrochen.“ In seiner Ministerpräsidialität war er uns bisher das geflügelte Wort schuldig geblieben, und es schien, als ob es ihm gegönnt sein sollte, sich noch lange dazu Zeit zu lassen. Die Vorgänge der letzten Tage aber haben den Grafen Thun Vorsicht gelehrt. Er fühlt sich nicht mehr ganz sicher in seinem Amt, und so hat er sich nun endlich dazu entschlossen, sein geflügeltes Wort als Ministerpräsident loszulassen, ehe es zu spät wird. Die Gelegenheit war günstig. Eine congeniale Deputation von Schneidermeistern war bei ihm erschienen, auf deren volles Verständnis er mit Sicherheit rechnete. Ihnen vertraute er auch den tiefsinnigen Satz an, in welchem er seine politischen Gedanken und Erinnerungen aus der anderthalbjährigen Ministerpräsidialität zusammengefaßt hat. Dieser Satz, das politische Testament des Grafen Thun, lautet: „Der Gewerbebestand soll auf die Abgeordneten einwirken, daß sie arbeiten und nicht mit Brettern schlagen, denn das ist keine Arbeit, eine geistige Arbeit schon gar nicht.“ Welche Eröffnung, welcher neuer Ausblick!

Confisciert!

*
Erst vor vierzehn Tagen hat Herr Dr. Cicero v. Fuchs, der Präsident des Abgeordnetenhauses, in seiner Saalfeldener Rede alle Gutgesinnten aufgefordert, „den catilinariischen Bestrebungen politischer Freibeuter“ à la Wolf und Schönerer „ohne Furcht und Scheu entgegenzutreten.“ Jetzt schickt er seine Einladung zur Verständigungsaction unter anderem auch dem Abgeordneten Wolf, dem Vertreter der „catilinariischen Bestrebungen“, zu und fordert ihn als „ruhig denkenden Politiker“ auf, „Mittel und Wege zu suchen, diesen Zustand wieder zu beseitigen“ und wie die sonstigen Phrasen in dem Schriftstück heißen. Das hat der alte Cicero mit dem wahren und eigentlichen Catilina denn doch anders gemacht. Woraus sich ergibt, entweder, daß der Abgeordnete Wolf, nach der wirklichen Meinung des Dr. v. Fuchs, gar kein Catilina ist, oder daß der Abgeordnete Dr. v. Fuchs kein Cicero ist, oder drittens, daß weder der Abgeordnete Wolf ein Catilina noch der Abgeordnete Doctor v. Fuchs ein Cicero ist.

*
Die vielfachen Klagen und agitatorischen Massenversammlungen gegen den Zeitungsstempel haben nun doch etwas gewirkt. Der Finanzminister Dr. Raizl, der „moderne und vernünftige Mann“, hat endlich seine sonst durch Hofsagden und Pressinspirationen vollständig in Anspruch genommene Aufmerksamkeit auch diesem Gebiet zugewendet. Er hat zwar noch nicht den Zeitungsstempel ganz aufgehoben, aber er hat eine verheißungsvolle Reform in der Zeitungsstempelpraxis durchgesetzt. Unter Dr. Raizl müssen nämlich neustens nicht bloß wie bisher, die Zeitungen den Stempel zahlen, sondern jetzt sind auch die in Wien als Manuscript für die Zeitungen mittelst Schapirograph hergestellten Zeitungscorrespondenzen, die, seit es Zeitungscorrespondenzen gibt, das ist seit dreißig Jahren, immer noch ohne Zeitungsstempel erschienen sind, mit dem Stempel belegt worden. Diese neueste Finanzreform wird zwar — Dr. Raizl ist ja, wie wir von seiner Abgeordnetenzzeit her wissen, kein Fiscalist — dem Fiskus nicht viel eintragen, weil diese Correspondenzen, wie es ihrem Zweck entspricht, nur in 15 bis 20 Exemplaren hergestellt werden, also auch nur je 15 bis 20 Kreuzer Stempel täglich, alle insgesammt ein paar hundert Gulden jährlich, bezahlen werden. Aber eine gewisse principielle Bedeutung dieser Reform ist nicht zu verkennen. Sie macht als kleinliche Doppelbesteuerung den Zeitungsstempel noch odioser als er bisher war und bringt uns daher, nach dem alt-