

# Freie Bühne für modernes Leben.

Herausgegeben  
von  
Otto Brahm in Berlin

Verlag  
von  
S. Fischer in Berlin

Heft 19.

Berlin, den 11. Juni 1890.

I. Jahrgang.

## Die Pariser Freie Bühne.

### Die Reformen.

Das Théâtre libre ist von Anfang an ein Theater der Reform gewesen, gegen die Theater der Routine. Es hat seit dem ersten Tage von der Praxis des Erwerbes weg steil zum Verdienste des Ideals emporgerungen. Es folgte dem Willen der Litteratur, ohne nach den Launen des Hausens zu fragen; und statt von den Bedürfnissen der Kasse, wurde es von den Befehlen der Kunst bestimmt.

Dafür hat es gelebt und davon hat es gelebt.

Aber zuerst war sein Ehrgeiz schüchtern und bescheiden, und Geringes versprach es und erwartete es von sich. Als Beispiel wollte es bloß wirken, an welchem die versunkenen Hoffnungen wieder emportauchen könnten; eine Mahnung und Erinnerung des Theaters an sich selbst wollte es sein, daß es sich besänne und seinem Berufe zurückgegeben werde; Kritik wollte es vollbringen, aus welcher die anderen dann schöpfen sollten. Und die Mittel und Werkzeuge wollte es ihnen reichen, als ein simple laboratoire d'essai der jungen Dichtung, als eine pépinière d'auteurs et de comédiens, als eine sorte de Conservatoire pratique et accessible.

Doch das Schicksal verbiegt die Pläne. Es trieb den Erfolg des Théâtre libre an seiner Absicht vorbei, über seine Absicht hinaus. Die Erneuerung der alten Theater mißlang, und das Théâtre libre wurde gezwungen, selber dies neue Theater zu werden.

Das gebietet nun freilich Veränderung seines ganzen Gebahrens und wechselt sein Programm. Aus Beispiel muß es Muster werden und die Consequenzen seiner selbst, welche es von den anderen forderte, in eigener That jetzt verrichten. Aus einer Mahnung zur Reform der anderen muß es selber die Erfüllung aller Reformen werden.

Das ist der neue Entschluß Antoine's, der Entschluß, sein eigenes Theater zu gründen: es ist nicht eine Schrulle des Uebermuthes, es ist die Pflicht, die ihm aus seinem Glücke erwachsen.

Er will den Körper des Theaters reformieren, das Repertoire und die Schauspielerei.

Die Reform des theatralischen Körpers hat er sich von Bayreuth geholt. Nach diesem Vorbilde soll die bisherigen gekreisten und in Stagen, sodaß zwei Drittel der Zuschauer einander gegenüber kommen, aufgebauten engen, dumpfen und unbequemen Theater, in welchen die für sechs Personen bestimmten Logen zwei lehende Plätze enthalten, in welchen von oben mit Mühe höchstens die Schädelbecken der verkürzten Spieler erblickt werden können, in welchen von den zwölfhundert Menschen etwa sechshundert nur Verstümmeltes schauen und nur Brüche hören, — alles dieses soll ein weiter und freier Saal überwinden, mit großem Promenoirs auf beiden Seiten, mit Café's, Rauch- und Lesezimmern, mit einem Salon für die Presse, in welchem an Comfort und Apparaten der Journalist alles Nöthige findet, um gleich in richtiger Stimmung das Urtheil des Abends an sein Blatt zu telephonieren. Durch eine verständige Erfindung an den Sesseln, welche die Toilette eines jeden versorgt, wird die Garderobe, durch mechanischen Selbstverschluß der Thüren das schlappende Getuschel der widrigen und bettelhaften Diener entbehrlich; die Preise, zudem, sinken auf die Hälfte.

In diesem Theater der modernen Bedürfnisse werden die modernen Bedürfnisse das Repertoire gestalten. Es wird einen caractère absolument littéraire gewinnen. Die Nothwendigkeit der künstlerischen Entwicklung soll es beherrschen, niemals geschäftliche Spekulation auf die gemeinen und niedrigen Instinkte. Vierzehn Tage wird jede Neuheit gespielt, dann unerbittlich abgesetzt. Dieses versichert jeder Saison ein Minimum von achtzig ungespielten Akten.

Aber das Wichtigste sind ihm die Reformen der Schauspielerei. Darüber hat er unablässig gesonnen und hin und her gesucht. Er hat vieles erlebt und die wunderlichen Erfahrungen verglichen, daß sie ihm verblüffende, aber wirksame Folgerungen gaben.

Seine Kritik der herrschenden Spielweise ist vortrefflich. „Was man heute als den Unterricht in der Kunst der Red bezeichnet, das ist nichts als die Dressur des Spielers auf einen ganz übertriebenen Ausdruck, auf eine besondere Stimme, auf ein erkünsteltes Organ, welches mit seinem natürlichen nichts gemein hat. Seit sechzig Jahren sprechen alle unsere Schauspieler durch die Nase, bloß um in unseren zu großen und akustisch mangelhaften Sälen nur überhaupt verständlich zu werden, und weil diese Art von Stimme nicht altert und den Jahren widersteht. Alle Gestalten des gegenwärtigen Theaters drücken sich technisch in der nämlichen Weise aus, ob sie nun jung oder alt, krank oder gesund seien. Alle „gut sprechenden“ Künstler verzichten auf die unzähligen Nuancen, welche einen Charakter erst erklären und ihm ein lebendigeres Leben verleihen. Die ganze Theaterwelt „vibriert“ in einem fort, ohne Grund; es wird nicht gesprochen, sondern geheult, und selbst im täglichen Leben, wenn sie auf den Boulevard heruntersteigen, bewahren die unglückseligen Künstler diese unnatürliche Steigerung des Ausdrucks, welche jeden Schauspieler sofort erkennen läßt . . . Die Dekorationen überschreiten das Maß und den Umfang des täglichen Lebens und die Gestalten verlassen den natürlichen Rahmen jeden Augenblick, in dieser unnachgiebigen Sorge des Routiniers, unablässig Bilder zu stellen, um jeden Preis. Der Schauspieler unterbricht in einem fort seine Bewegung, pour poser devant la salle.“

Antoine schließt aus dieser Kritik: „Chez le comédien, le métier est l'ennemi de l'art.“ Und er erhärtet dieses Paradoxon durch die merkwürdige, unvermuthete Erfahrung seines Theaters, auf die Niemand gefaßt sein konnte, daß seine größten schauspielerischen Wirkungen gerade von Dilettanten vollbracht wurden, von dilettantischen „amateurs,“ die aus bürgerlichen Berufen weg das erste Mal vor das Publikum traten.

So wurde die „Macht der Finsterniß“ von einem Beamten des Finanzministeriums, einem Polizeikommissär, einem Architekten, einem Chemiker, einem

Handlungsreisenden, einem Weinhändler, einer Schneiderin und einer Telegraphistin gespielt. Die gesammte Pariser Presse bezeichnete diese Aufführung als eine schauspielerische Muster- und Meisterleistung. Zehn seiner niemals zuvor theaterschulmäßig gebildeten Mimen gehören heute großen französischen Bühnen, fünf von ihnen dem Odeon an.

Der „Kuß“ Banville's stieg vom Théâtre libre auf die Comédie française, auf die erste Bühne der Welt. Darüber berichtete Henry Bauer, im „Echo de Paris“: „Im Théâtre libre hatten die Darsteller die geflügelte Phantasie, die Anmuth und den künstlerischen Reiz dieses Kleinods erfaßt. Sie sprachen diese leuchtenden Strophen, wie wir sie fühlen, ohne gesuchte oder vergrößerte Wirkung. Diese „impression artistique“ ist uns in der Comédie nicht völlig wiedergegeben worden, in der Hochburg der schauspielerischen Vollkommenheit. Coquelin Cadet hat, in der einzigen Sorge um starke komische Effekte, die funambuleske Phantasie verkannt; er gewinnt uns nicht durch den Reiz der Verse; er will uns zum Lachen zwingen, um jeden Preis, er schneidet Gesichter, legt sich in die Assonanzen hinein und macht uns am Ende durch seine übel angebrachte Bouffonnerie nur wüthend.“

Man sollte das unseren Virtuosen mit großen Lettern hinter die Ohren schreiben. Um der Kunst willen werden sie ja ihre läppischen Unarten nicht lassen. Aber die Rücksicht auf die eigene Wirkung könnte vielleicht manchen erziehen, wenn man ihn nur erst bewogen hätte, es zu bedenken und zu versuchen.

Aus der Kritik der üblichen Spielweise und solchen Erfahrungen schließt Antoine, daß mit den alten Schauspielern nichts anzufangen ist, welche er der eingedrillten Verlogenheiten erst mühselig wieder entwöhnen müßte, und deren Geberde von anno 1830 romantischen Heiles uns so fremd ist, wie jene romantische Phrasologie: wir drücken uns eben aus anderen Gefühlen anderer Nerven und anderer Sinne in anderen Worten und anderen Gesten aus.

Neue Schauspieler fordert die neue Kunst, fügsamer den Geboten einer neuen Spielweise, welche erst noch zu suchen ist, aber deren Spuren er gewahrt. Er gewahrt sie in der gewaltigsten Kraftleistung der modernen Bühne, welche zugleich ihre verwegenste Annäherung an den Naturalismus ist: in dem Hamlet Monnet-Sully's; er gewahrt sie an der Réjane, an Febvre, Dupuis und St. Germain, an Salvini. Wenn er sich um Deutsches bekümmerte, hätte er unsere gewaltigen Werber der theatralischen Moderne hinzuzufügen nicht versäumt, diese stolzen Versicherungen unserer huzarenkühnsten Wünsche zur Eroberung auch der Bühne für die Wahrheit: die Hohenfels, Baumeister, Thimig und Emanuel Reicher.

Diese Erneuerung der Spielweise, in so lebendigen Zeichen angekündigt, ist nur die nothwendige Folge der großen naturalistischen Revolution. Der Schauspieler wird dieselbe Wendung vom Gemachten zum Erlebten, von der glücklichen Idee zur sammel-eifrigen Erfahrung, von der erlernten Pose zur empfundenen Wirklichkeit durchmachen müssen, welche der Dichter und der Maler und der Musiker durchgemacht haben. „Die neuen Werke, ganz nur Beobachtung und Studium, heißen neue Interpreten, ursprünglich und wahr, imprégnés de réalité. Die „jugendlichen Liebhaber“ beispielsweise werden aufhören, immerdar von der nämlichen Prägung zu sein; sie werden sich der Reihe nach gut, böse, dumm, geistreich, vornehm, gemein, stark, schwach, muthig und feig zeigen; sie werden lebendige Menschen sein, wechselnd und mannigfaltig. Die Schauspielkunst wird nicht mehr auf den natürlichen Gaben und körperlichen Vorzügen beruhen: sie wird von Wahrheit, Beobachtung und der unmittelbaren Belauschung der Natur leben.“ Die Virtuosen werden verdrängt, das System der „Sterne“ überwunden, das Ensemble zum höchsten Gesetz ausgerufen. Die Mustertruppe wird aus dreißig Künstlern gebildet, von gleichen Anlagen, mittelmäßigen Talenten und einfachen Naturen, die sich jederzeit, selbst zum Schaden ihres Rufes, den Bedürfnissen des Ganzen fügen.

Sie spielen jede Rolle, welche ihnen die Direktion zuweist, und jede Rolle in jedem Werke geht der Reihe nach von einem zum anderen. Die Namen der Schauspieler kommen niemals auf den Zettel, der bloß die Stunde der Eröffnung, den Titel des Stückes und den Namen des Autors trägt.

Dieses sind die merkwürdigsten von den Reformen, welche Antoine in seinem neuen Hause, nahe der Oper, verrichten will. Es wuseln ihm noch viele andere im Kopfe, der rastlos über dem Künftigen sinnt. Von manchem wird er freilich wohl wieder zurückkommen, in den Ernüchterungen der Praxis, von mancher Ausgelassenheit des ersten Hoffnungstaumels.

Wenn ihm aber nur ein Zehntel, ein bescheiden Zehntel bloß seiner stürmischen Wagnisse glückt, das wäre schon ein gewaltiges und fruchtbares Verdienst um die Erneuerung der Kunst.

Karl Linz.

## Friedrich Nietzsche.

### Seine Philosophie.

Die Persönlichkeit Nietzsches ist wie geschaffen für seine historische Stellung. Sein Publikum ist das Bürgerthum der Decadence, das einem strengen, philosophischen Geist wenig geneigt ist; man denke nur daran, wie spurlos das Hauptwerk von Ernst Raas vorüber gegangen ist. Nach Hegel hat es keinem ernstlichen Denker mehr goutiert.

Und Nietzsche! Von einem System im Denken keine Spur; nur lose zusammenhängende Aufsätze und Aphorismen, die mehr psychologischen als logischen Zusammenhang haben; also ohne eigentliches Zusammenraffen des Geistes zu verstehen. Ein energischer Hauptgedanke, der immer und immer wieder herausklingt; also sehr überzeugend wirkend auf den schwachen Gemüther. Geistreich; von jener Geistreichigkeit, welche schon der alte Lichtenberg in seiner „Eingabe aus Bedlam“ so treffend „Bestreichen“ nennt; nämlich man läßt ein Paar Glieder in der Gedankenkette aus, damit der Schluß frappirender wirkt, man übertreibt hier und da, setzt ein gewagtes Bild ein — und durch diese einfachen Manipulationen verwandelt man eine sehr gewöhnliche Gedankenreihe in eine geistreiche, wie man ein gewöhnliches Stück Eisen durch einfaches Bestreichen mit einem Magneten zu einem Magneten machen kann. Trivial; aber von jener versteckten, heimtückischen Trivialität, welche unter einem ungeheuren Bombast einen tiefen Sinn ahnen läßt. Und vor allen Dingen Phrase, Phrase, dicke, geschmollene Phrase! Die Phrase aber ist die Lust des Decadent; sie raffelt ihm vor den Ohren, blendet ihm die Augen, macht ihn wirr und dumm, daß er nur ja nicht etwas Vernünftiges denkt; denn davor hat er Angst.

Nietzsche ist ja jetzt auf dem besten Wege, Modephilosoph zu werden. Alle die unzähligen Männlein und Weiblein, die sich zu gut, zu „aristokratisch“ dünken, um eine wirkliche Gedankenarbeit zu leisten, die heute Schopenhauer bewundern und morgen Hartmann ebenso anstaunen, diese belletristischen Geister, die nicht im Stande sind, eine Gleichung ersten Grades zu lösen, weil sie zu fahrig denken, und deshalb berufen sind zum Philosophieren, alle die werden in den nächsten Jahren Nietzsche lesen, und wie sie für das „Unbewußte“ geschwärmt haben, als es Mode war, so werden sie jetzt für den Aristokratismus schwärmen, weil es Mode ist. Nietzsche ist zum Modephilosophen prädestiniert; und gerade sein Aristokratismus macht ihn für diese Leute pikant.

Armer Nietzsche! Er hätte ein besseres Loos verdient. Denn neben jenen ge-