

Er weist darauf hin wie wenig das Deutsche Haus bisher zur Verwendung dieser frischen natürlichen Motive sich eigene, und denkt sie sich vielmehr in Verbindung mit dem amerikanischen Hause, von dem er aus seinen Chicagoer Erfahrungen ein reizvolles Bild entwirft. Mit diesem Hefte hat der Pan wieder einmal eine Interimszeit hinter sich und beginnt nun mit dem sechsten, einem Berliner Heft, das Lichtwark'sche Localisations-System durchzuführen. Möchte er darin endlich zu voller Ruhe und Reife kommen und namentlich zu jener, nicht bloss reproduktiven Vielseitigkeit, die sich in solchen engeren Grenzen eher durchführen lässt als in dem bisherigen planlosen Haschen, welches nur wie durch Zufall einige liebenswerte Beiträge von dauerndem Wert errafft hat. Von einem solchen Unternehmen darf man nur das Höchste verlangen.

* * *

Unsere Leser erinnern sich: vor zwei Jahren erschien bei uns ein Aufsatz von Ferdinand Bonn über Richard III., an den sich ein langer Prozess wegen angeblichen geistigen Diebstahls anknüpfte. Jetzt ist Bonn freigesprochen worden, und Hermann Bahr schreibt in der „Zeit“, an diese Geschehnisse anschliessend, einen prächtigen Aufsatz unter dem Titel „der Umgang mit Rezensenten“. Hier ist er.

Neulich ist zwischen Ferdinand Bonn und einem Journalisten namens Gelber ein recht heiterer Prozess verhandelt worden. Dieser Herr Gelber hatte nämlich Bonn verklagt, dass er ihn bestohlen hätte: eine „Auffassung“ des dritten Richard soll er ihm entwendet haben. Das Gericht ist leider nicht dazu gekommen, sich über die Sache zu äussern. Der Kläger ist abgetreten und bevor Bonn sich noch verteidigen konnte, ist er schon freigesprochen gewesen. Das ist eigentlich schade: gern hätte man doch autoritativ vernommen, ob in der That auch „Auffassungen“ gesetzlich geschützt sind und es also nicht bloss ein Eigentum an Gedanken, sondern auch an Vermutungen, Gefühlen und Stimmungen giebt. Die Polizei müsste dann ein Register anlegen und jeder könnte dort seine „Nuancen“ vormerken lassen: das Gretchen, das man sonst als Unschuld selber spielt, fasse ich sinnlicher auf, für den Hamlet lasse ich drei neue Betonungen eintragen und wer meinen Stil kopieren will, darf es nicht, ohne Miete und Gebühr zu bezahlen. Das wäre doch hübsch, so könnte man sich einen Groschen für die alten Tage ersparen. Man weiss ja nicht, wie schlecht es einem noch gehen wird und ob man nicht einmal ganz verarmen

wird, so dass man keinen Einfall entbehren kann, wie jener Herr Gelber.

Doch davon will ich nicht sprechen. Etwas anderes ist mir in dieser Verhandlung aufgefallen: über den Umgang der Schauspieler mit Rezensenten bin ich wieder nachdenklich geworden. Ferdinand Bonn, der es doch eigentlich nicht nötig hätte, hat dem Kläger Photographien mit enthusiastischen Widmungen geschickt; ja, er hat ihm Briefe geschrieben, wie sie andere Menschen als Schauspieler nur an jemanden schreiben, den sie schätzen: „Den Führer zum lebendigen Shakespeare“ und einen „grossen Kerl“ hat er ihn genannt. Das ist ihm von manchen Leuten sehr verübelt worden. Wie konnte er, haben viele gedacht und gesagt, so seine Würde vergessen? Ich meine, man thut ihm Unrecht. Nicht ihn sollte man deswegen schelten, sondern dem ganzen Stande der Schauspieler sollte man es einmal sagen, dass er im Umgange mit Rezensenten und Journalisten gar keine Würde hat. Davon muss einmal gesprochen werden, schon um uns selber zu rechtfertigen oder doch zu entschuldigen, wenn wir uns durch die Schauspieler allmählich verderben lassen. Diese Journalisten sind so frech, sagt man dann. Ja, wer macht uns denn dazu? Wenn manche unter uns sich vor Dünkel schon gar nicht mehr auskennen, wer ist denn schuld, als diese immer kriechenden, immer wedelnden, immer aufwartenden Histrionen? Und wenn es noch ruhige und vernünftige Leute unter uns giebt, so danken sie es wirklich nur sich selbst; die Schauspieler haben alles gethan, um sie zu verdrehen.

Mit Menschen, die etwa zur Presse gehören könnten, betragen sich die Schauspieler wie Lakaien. Das Publikum hat ja davon gar keine Ahnung. Ich war noch Student, als ich, recht ungestüm und unbedenklich, meine ersten Rezensionen schrieb. Da kam Haase gastieren, der berühmte Friedrich Haase, schon damals ein alter Herr, der gut mein Grossvater sein konnte. Damals müssen mir Mätzchen noch imponiert haben: ich lobte ihn schwärmerisch. Am andern Tag kam ein Brief an die Relaktion (die Kritik war anonym gewesen) mit einer Photographie, die die Widmung trug: „Meinem unbekanntem Gönner“. Ich war ganz verblüfft, ja bestürzt. Freilich, Gönner schreibt ein Schauspieler so hin, ohne sich dabei etwas zu denken. Aber das wusste ich damals noch nicht. Allmählig habe ich es erst gelernt; recht traurig hat es mich manchmal gemacht. Auf den Photographien, die bei mir hängen, heisst es immer: „Meinem genialen Freunde“. Oft, wenn ich sie betrachte, muss ich denken: wenn

ich so genial bin, als ich dein Freund bin, mein Lieber. dann sieht es übel mit mir aus. So schreiben sie einem auch gleich, wenn man sie einmal nicht verreisst: „Sie haben mich unendlich gefördert“. Wenn man ihren Briefen trauen dürfte, müsste man sich in der That für ihren Lehrer halten, dem sie alles verdanken: selber wären sie gar nichts. Nun muss man ja freilich bedenken, dass die Worte der Schauspieler nicht so tragisch zu nehmen sind. Es liegt in ihrem Metier, das Gefühl der Worte zu verlernen. Sie sind es so gewohnt, grosse Reden anzuwenden, dass sie das einfache Wort gar nicht mehr zu schätzen wissen. Kein Ausdruck ist ihnen stark genug; das Metier entwertet ihnen die Sprache. Wo wir sagen: der Mensch ist mir besonders angenehm, rufen sie gleich: er ist ein Schurke; und wer ihn eine Rolle wegnimmt, den sehen sie als ihren Mörder an. So wollen sie, wenn sie einen genial nennen, wahrscheinlich nur ausdrücken, dass man nicht gerade ein Analphabet ist, und wer höflich mit ihnen ist, den nennen sie schon ihren Gönner. Aber auch wenn man das abzieht, dass sie keinen Respekt vor den grossen Worten haben und sie verschwenden, weil sie ihren Wert nicht kennen, so bleiben doch immer noch viele Entwürdigungen zurück. Man muss sie nur im Umgang mit Rezensenten sehen. Man sehe sie nur einmal im Café. Tritt ein Rezensent da ein, so lauern sie bereits aufgeregt und geschäftig, sehen ihm jeden Wunsch an den Augen ab und werden nicht müde, ihn zu hofieren, dieser hat gleich die Zündhölzchen bereit, wenn es ein Raucher ist, jener schleppt die Zeitungen herbei, die der Rezensent zu lesen pflegt, und steht er etwa im Rufe ein Spötter zu sein, der lustige Reden und Anspielungen liebt, dann lauschen alle atemlos, um nur ja keinen Witz zu verpassen, und wenn er sagt, dass es draussen regnet, lachen sie schon, dass es schallt, weil man ja doch nie wissen kann, ob es nicht vielleicht witzig gemeint war. Empörend ist es anzusehen. Es heisst freilich: die armen Leute wollen halt leben, da dürfen sie es sich mit einem Kritiker nicht verderben. Aber das ist ja gar nicht wahr: es giebt keinen noch so mächtig gebietenden Rezensenten, der einen guten Schauspieler auf die Dauer unterdrücken, keinen; der aus einem schlechten etwas machen könnte. Und wenn es selbst wahr wäre, würde es erst die bettelnden Geberden der Schauspieler noch immer nicht entschuldigen. Ich schreibe doch auch über Maler und kann Malern schaden und verkehre mit Malern, aber keiner hat mir noch gesagt, dass ich der einzige Mensch auf, der Welt bin,

der diese Kunst wirklich versteht, was jeder Rezensent von jedem Schauspieler jeden Tag hören kann.

Degradieren sich so die Schauspieler selbst, so kommt dadurch auch eine falsche Meinung über das Verhältnis zwischen dem kritischen Kenner und dem schaffenden Künstler auf. Das ist noch schlimmer. „Ich bin der Gebende gewesen“, hat Herr Gelber in dem Prozesse ausgerufen; als ein Lehrer der Schauspieler möchte er angesehen werden. Das ist ein Unsinn. Es muss einmal ausgesprochen werden: nie hat ein Kritiker einem Schauspieler noch etwas „gegeben“, nie hat ein Schauspieler noch aus einer Kritik etwas „gelernt“ und es ist nicht wahr, dass irgend ein Rezensent irgend einen Schauspieler „fördern“ kann. Der Rezensent soll freilich ein Lehrer sein; aber an das Publikum, nicht an den Künstler hat sich seine Lehre zu wenden. Das Publikum soll er erziehen, dem Publikum kann er helfen, das Publikum mag er fördern. Zum Schauspieler spricht er nicht; vom Schauspieler soll er zum Publikum sprechen. In seine Verwaltung ist der öffentliche Geschmack gegeben; ihn soll er in Gesetze bringen; an diesen wird er dann den Schauspieler messen, um nach ihnen zu bestimmen, wie er ist. Das hat er über die Schauspieler auszusagen, nichts als das. Er soll sagen, ob sie den Gesetzen genügen oder gegen welche sie sich vergangen haben. Ob sie zu ändern, oder noch zu bessern, wie sie etwa zu erziehen sind, danach hat er nicht zu fragen. Das ist seine Sache nicht. Kein Lehrer der Schauspieler soll er sein; nein, er soll ihr Richter sein. Der Richter wird befragt, ob eine Handlung gegen das Gesetz gewesen ist. Das soll er entscheiden. Ob jemand gestohlen hat, soll er entscheiden. Wie man etwa dem Dieb das Stehlen abgewöhnen könnte, um doch noch einen redlichen Menschen aus ihm zu machen, das mag eine sehr wichtige Frage sein, aber den Richter kümmert sie nicht. So kümmert es auch den Kritiker nicht, wie aus einem Schauspieler etwa noch etwas zu machen wäre. Er soll ihm sagen, ob er gewirkt hat oder nicht, ob er den dramatischen Gesetzen entsprochen hat oder nicht, ob er seine Rolle getroffen oder verfehlt hat. Will er noch ein Übriges thun und vom einzelnen zum allgemeinen gehen, so mag er die Gestalt beschreiben, die der Schauspieler schuldig geblieben ist. Aber das ist dann auch alles. Mehr soll er nicht.

Mehr kann er auch gar nicht. Das eben trennt ja den Kenner vom Künstler, dass der Kenner nur verlangen kann und dass es dem Künstler allein gegeben ist, aus sich zu schaffen. Der Kenner kann

sagen, wie der Schauspieler wirkt, und er kann fordern, wie der Schauspieler wirken soll. Nach dem Abstände jener Leistung von dieser Forderung wird er den Wert des Schauspielers bestimmen. Er wird ihm sagen: so und so viel fehlt dir noch, das mußt du dir noch verschaffen. Aber er kann es ihm nicht geben. Ist es dem Schauspieler überhaupt möglich, es zu treffen, so kann er es nur aus sich selber treffen. Trifft er es nicht, so werden ihm alle Reden der Rezensenten nicht helfen. Von allen ihren „Auffassungen“ hat der Schauspieler im Grunde gar nichts. Es ist gleich, welche er wählt. Ein grosser Schauspieler von Leidenschaft und Kraft wird auch mit der schlechtesten „Auffassung“ wirken; einer geringen und schwachen Natur kann die beste nicht nützen. Aber Leidenschaft, Kraft und Grösse kann kein Rezensent dem Schauspieler einblasen, mit allen Kommentaren nicht. Was hat der Schauspieler davon, wenn ich ihm sage: Hier müssen Sie schwärmerisch sein? Es nützt ihm nichts, das zu wissen: er soll es können; und zum Können kann ich ihn nicht bringen, sonst wäre ich doch selbst ein Schauspieler geworden. Was ich ihm gewähren kann, die Einsicht und Anschauung, kann er nicht brauchen. Was er braucht, die gestaltende Kraft, kann ich ihm nicht gewähren. Darum ist es so komisch, Autoren auf Proben zu sehen. Sie plagen sich schrecklich, dem Schauspieler die Rolle zu erklären, und er weiss doch nicht, was er mit ihren Erklärungen anfangen soll. Sie sprechen ja immer nur zum Verstande und vom Verstande aus ist keinem Schauspieler zu helfen. Zeigen muss man es ihm. Wissen soll er gar nichts. Was können wir denn einem Schauspieler sagen? Seien wir ehrlich: es sind immer nur leere Reden. Wir können sagen: spielen Sie Hamlet als einen Prinzen der Decadence, den Malvolio als einen Alexandriner mit Nuancen aus dem Seminar von Scherer und den Jago als einen Feldwebel, der die Kadetten nicht leiden kann. Wird er durch solche Weisheiten wirklich gefördert? Ihm kommt es doch auf ganz andere Dinge an. Das Wirkende in ihm soll entbunden, seine geheime Kraft, die schafft, soll aufgeregt werden. Das braucht ihm gar nicht bewusst zu sein; instinktiv muss es geschehen. Wenn man ihm einen Ton anschlägt, wenn man ihm eine Geste vormacht, das wird ihm mehr als alle Explikationen sein. Davon kann man sich an jedem Schauspieler überzeugen. Jedem ist es eigen, nicht zu reden, nur zu bilden. Ich wette, der Mitterwurzer hat keine Ahnung, wie er als Philipp ist, und er mag genug verblüfft gewesen sein, wie wir es ihm be-

schrieben haben: denn das ist nun wieder unsere Stärke. Darin, im Verstehen, sind wir gross: im Schaffen sind sie es. Darum können wir ihnen nichts geben und sie uns nichts; wir sind in einem anderen Lande als sie und hier gilt eine andere Währung, die dort nicht gilt. Wir drücken alles in Gedanken aus, sie alles in Gestalten, und Gedanken kann man mit Gestalten, Gestalten mit Gedanken nicht tauschen. Wir thun dasselbe, aber jeder thut es in seiner Form. So kann der eine dem anderen nichts geben, nichts nehmen und am besten wird es sein, wenn jeder in seiner Region bleibt, mit dem anderen nichts disputieren will, sich in seinen Grenzen hält, für sich schafft und den Nachbar nicht stört. Und das möchte, meine ich immer, wohl auch die Maxime sein, die im Umgang der Schauspieler mit Rezensenten gelten sollte.

* * *

In den Bayreuther Blättern spricht R. Schlösser zum ersten mal genauer über den Entwurf eines Dramas „Achilleus“, den Wagner 1850 vornahm. Er sammelt alle darauf bezüglichen Andeutungen und kommt zu folgendem Resultate.

Was verraten uns die Reste über das Werk selbst und seine Absichten? Wenig genug, und doch viel Interessantes. Zunächst Auserliches: das Drama muss nach Wagners Absicht haben reichen sollen von dem Zwißt Agamemnon's mit Achilleus bis zum Tode des Hektor, dem wohl Achilleus Tod bald oder gar unmittelbar folgte. Zwischen Achilleus und Thetis sollte eine grosse Scene stattfinden; wahrscheinlich fand auch, ähnlich wie Grane im „Ring“, das Ross Xanthos in dem Drama seinen Platz.

Ideell das Wichtigste wird in Achilleus' Verhältnis zu Thetis gelegen haben. Achilleus erinnert an den Verfasser von „Kunst und Revolution“, der lieber einen Tag griechischer Mensch als eine Ewigkeit ungrischer Gott sein wollte. Achilleus war wohl der Vertreter der Menschheit, die, zur Erkenntnis der Natur gelangt, sich von ihren Glaubensvorstellungen löst; er erkennt die Götter als Naturgewalten, mit denen er zwar in innigem Zusammenhang steht, denen er aber doch überlegen ist, so dass ihm ihre Unsterblichkeit nichts bedeuten kann — ein Gedanke, der Wagner damals sehr geläufig war. In der Hingabe des Helden an sein Rachewerk bekundet sich, ähnlich, aber minder glücklich wie in Siegfrieds kindischer Art, seine ursprüngliche, unwillkürlich-reinmenschliche Natur, welcher die Bethätigung ihrer selbst höchstes Gesetz ist. Sobald diese Be-