



So gewiß sichtbare Darstellung mächtiger wirkt als toter Buchstabe und kalte Erzählung, so gewiß wirkt die Schaubühne tiefer und dauernder als Moral und Gesetze.
Schiller.

Ein Dokument.

1899 ging Olbrich nach Darmstadt, vom Großherzog Ernst Ludwig in die neue Kolonie gerufen. Und seiner hochwollenden Art gemäß, die sich nirgends im einzelnen beschwichtigen, sich niemals isolieren läßt, sondern von jeder Stelle gleich zum Ganzen, ins Allgemeine, nach Vereinigung drängt, trieb es ihn nun, die zunächst ganz behutsam geplante Reform mit Leidenschaft auszustrecken. Er hat es in sich, nicht bloß Häuser, sondern am liebsten gleich Staaten zu bauen. Wer weiß, ob wir nicht doch noch einmal zusammen eine Insel erobern, um ein Reich der neuen Menschheit aufzurichten? Damals war er noch bescheidener, es genügte ihm, wie wir im Scherze gern sagten: Darmstadt zur Hauptstadt Europas zu machen. Natürlich geriet er dabei bald auch an das Theater, alle Fragen, alle Probleme: Bauform, Beleuchtung, Dekoration, Kostüm, Spiel, Deklamation in seiner heftig durchdenkenden Weise bezwingend. Wir trafen uns 1900 im Mai in Mainz; und ein paar Wochen später sind wir dann eine Nacht in Rüdeshheim am Wasser unter dem Monde gefessen. Und mir ist, wenn ich mich erinnere, jetzt oft seltsam, wie doch alles, was seitdem von Kolo Moser, Koller, Appia, Gordon Craig und im Kreise Reinhardt ausgesponnen worden ist, in ihm damals schon lebendig war. Man galt es aber, seine Kollegen in der Kolonie, den Hof und die teilnehmenden Kunstfreunde der Stadt unsern Wünschen zu nähern. Ich schrieb für diese ein Programm. Gebliffentlich „populärer“, als es mir sonst zusagt. Gleichsam in einem Plakatstil. Trotzdem scheint es mir doch eine Art Dokument, das vielleicht jetzt etwas wie ein historisches Verdienst haben mag. Ich brauche aber wohl

kaum erst zu sagen, daß ich diese Meinungen von vor fünf Jahren in vielem gewechselt oder doch gelindert habe; ich bin bisweilen ein bischen skeptisch und auch, besonders was den „neuen Stil des Deutschen Theaters“ angeht, gerechter geworden, in dem Maße, als andre zur selben Zeit gegen ihn ungerecht wurden.

* * *

Allgemeiner Zustand des deutschen Theaters.

Das deutsche Theater ist seit Jahren in einem kläglichen Zustande. Es unterhält eigentlich nur noch die Masse der kleinen Bourgeoisie. Die Gebildeten wenden sich immer mehr von ihm ab; die Dichter verzweifeln, auf ihm noch wirken zu können; die Künstler glauben längst nicht mehr von ihm irgend eine Förderung der Kunst erwarten zu dürfen. Es scheint fast, als ob die Goncourts auch für uns Recht behalten sollten, die schon vor Jahren gemeint haben, das Theater werde bald überall zum Zirkus geworden sein. Ja, man muß heute sogar sagen, daß das Variété, das große Dingel-Dangel eher noch einen gewissen Zusammenhang mit der Kunst hat als das Theater. Der Stil, den am wiener Burgtheater Laube geschaffen und Dingelstedt, mit einer Wendung ins Matartische, vollendet hat, der Stil, der sich an den deutschen Bühnen aus Nachwirkungen der hamburger und der weimarer Schule gebildet hat, endlich auch der Stil, den die Meiningener gebracht haben, alle drei sind jeder modernen Empfindung einfach unerträglich geworden. Der Gebildete ist heute soweit, daß er zu sagen pflegt, er lese ein Drama lieber bei sich zuhause; durch eine Aufführung werde ihm der Eindruck nur verdorben. Es braucht aber nicht erst gesagt zu werden, daß ein Drama, das wirkliche Drama, nur auf der Bühne, erst durch das Spiel sein wahres Leben erhalten kann.

Der sogenannte „neue Stil“ des Berliner „Deutschen Theaters“.

Nur das Berliner „Deutsche Theater“ nehmen manche von dieser allgemeinen Verachtung aus; diesem sei es doch gelungen, wird behauptet, für die Darstellung moderner Stücke einen ganz eigenen Stil herauszubilden. Es soll nicht geleugnet werden, daß dieses Theater in der That ein Ensemble hat, welches zur Darstellung kleiner bürgerlicher norddeutscher Zustände mit ihren bedrückten Menschen im Seitern und im Ernsten ausreicht, wenn auch leicht nachzuweisen wäre, daß diese Form keineswegs neu, sondern nur eine Anpassung der alten Fflandischen Weise ist; was für oder gegen sie vorzubringen ist, mag bei Goethe im 28. Bande (besonders die Aufsätze „Weimarisches Hoftheater“ und „Berliner Dramaturgen“) nachgelesen werden. Und jedenfalls hat die Erfahrung bewiesen, daß dieser Stil versagt, sobald er den engen Kreis

der naturalistischen Schilderung einmal verläßt und sich an eine freiere Aufgabe machen will. Er hat schon bei der „Versunkenen Glocke“ versagt, er versagt bei den Werken aus Ibsens letzter Periode, er versagt vollends bei Maeterlinck und Hofmannsthal ganz, und gar seine Versuche mit Schiller (in der herüchtigten Aufführung von „Kabale und Liebe“ im Jahre 1894) sind ausgelacht worden. Ein Stil aber, mit dem sich höchstens eine kleine, nur auf den Ausdruck des Alltäglichen gerichtete Schule behelfen kann, wird uns nicht genügen. Soll das Wort vom „neuen Stil“ überhaupt irgend einen Sinn haben, so kann darunter doch nur eine Form der Inszenierung und der Darstellung verstanden werden, die fähig ist, alles, was in den alten Dichtungen, von der griechischen Tragödie bis auf Heibel und Otto Ludwig, für unsre Empfindung noch lebt, und alles, was heute träumende Dichter sich an Gestalten abgerungen haben, zu unsrer Erschütterung oder Erheiterung und dadurch zur Befreiung auferstehen zu lassen. Wenn wir keine solche Form finden, so wird eben das Theater nur noch ein Ort gemeiner Belustigung sein. Finden wir sie, so ist auch in der Kunst des Schauspielers eine Renaissance zu denken, wie sie die Kunst des Malers in unsern Tagen, wie die Kunst des Architekten und des Dekorateurs sie schon erfahren hat, und wie sie eben jetzt die Kunst des Dichters durch Maeterlinck, D'Annunzio und unsern Hofmannsthal zu erfahren scheint.

Die Renaissance in den andern Künsten.

In der neuen Renaissance können wir bei den andern Künsten immer ganz deutlich drei Phasen unterscheiden. Die Renaissance beginnt immer damit, daß eine Kunst sich plötzlich wieder auf sich selbst besinnt und entschließt, nachdem sie eine zeitlang alles mögliche gewesen, nun endlich einmal sie selbst und nichts als sie selbst zu sein. Die Malerei, die hundert Jahre lang alles mögliche, Zeichnung, Dichtung, Philosophie, ja Moral, nur nicht Malerei gewesen ist, entschließt sich endlich, nicht mehr zu reden, nichts mehr zu erzählen, sondern zu malen. Den ganzen Inhalt der sogenannten „modernen Bewegung“ spricht der Satz aus: die Malerei wird malerisch. Ebenso ist die Dichtung der Epigonen zur prosaischen Beschreibung und Aufzählung, zu einer Reportage des Wirklichen geworden, die, bei bewunderungswürdiger Fertigkeit, doch unkünstlerisch ist, weil sie, statt zu schaffen, nur abzudrucken vermag, und erst in den letzten Jahren scheint sich die Jugend zu besinnen, daß die Dichtung die edle Kunst der Worte ist, die in diesen zarten, flüchtigen Stoff Erträumtes webt. Die zweite Phase, nachdem eine Kunst nur erst wieder sich selbst entdeckt hat, ist dann immer der große technische Rausch. Sie will nun zeigen, daß sie alles kann, daß ihr nichts unmöglich ist, daß es gar nichts brauchen würde als sie allein, um die Schönheiten

aller Himmel und aller Erden und aller Hölle zu erschöpfen. Sie rennt nun alle Gebiete ab, sie reißt alles an sich, sie will keine Grenzen kennen. Daß sie diese finden und sich ins Ganze aller Künste einordnen und sich an ihrer Stelle zum gehorsamen Instrumente bescheiden lerne, dies bleibt der letzten Phase vorbehalten. Ist es erreicht, so ist sie vollendet.

Rückblick auf die bisherigen „Stile“ des deutschen Theaters.

Die Schauspielkunst ist in Deutschland, die hamburger Schule abgerechnet, eigentlich noch nicht dazu gekommen, jemals frei und ganz Schauspielkunst zu sein. Theoretisch scheinen wohl Goethe und Schiller ihr Wesen vollkommen begriffen zu haben, praktisch haben sie sich bald verleiten lassen, um anderer Künste willen, die ihnen näher waren, die Schauspielkunst zu vergewaltigen. Statt, wie es auf ihrem Wege lag, sie bis zu plastischen Wirkungen oder doch bis dicht an die Grenze, wo die Plastik beginnt, zu entwickeln und auszubilden, haben sie ihr gewaltsam die Gesetze der Plastik aufnötigen wollen, unter welchen ihre ganz andre Natur verkümmern mußte. Dasselbe ist der Schauspielkunst fortan immer wieder geschehen, noch zuletzt von jenem berliner „neuen Stil“, der nichts weiter ist als die Unterdrückung der Schauspielkunst durch den Literaten, der nur seine literarischen Forderungen, nur literarische Rücksichten, nur literarische Wirkungen kennt. Man hat gesagt, bei Vorstellungen des „Deutschen Theaters“ habe man das Gefühl, gar nicht im Theater zu sein, sondern vielmehr das Stück vom Autor selbst, mit genauester Betonung seiner feinsten Intentionen, ganz wie er es sich denkt, vorgelesen zu hören. Wobei denn doch zu fragen wäre, wozu wir dann überhaupt ein Theater brauchen, mit allen seinen ungeheuern Mühen der Vorbereitung und Abrichtung, die Tolstoi einmal mit solcher Erbitterung geschildert hat, und zu entgegnen wäre, daß das „Schauspiel“ nicht zum Nachdenken von Gedanken, sondern eben zum Schauen, zum Anschauen von Gestalten da ist, und auch auf die höchsten Forderungen Goethes und Schillers an den Schauspieler („der Schauspieler müsse seine Persönlichkeit verleugnen und derart umbilden lernen, daß es von ihm abhängt, in gewissen Rollen seine Individualität unkenntlich zu machen“ und so weiter, zerstreut unter „Verschiedenes über Theater“) zu verweisen wäre.

Anfang jeder Reform: die Schauspielkunst muß sich entschließen, endlich Schauspielkunst zu werden.

Nachdem ich fünfzehn Jahre lang das Theaterwesen betrachtet, unsere deutsche Art mit der französischen, spanischen, englischen und

aller Himmel und aller Erden und aller Hölle zu erschöpfen. Sie rennt nun alle Gebiete ab, sie reißt alles an sich, sie will keine Grenzen kennen. Daß sie diese finden und sich ins Ganze aller Künste einordnen und sich an ihrer Stelle zum gehorsamen Instrumente bescheiden lerne, dies bleibt der letzten Phase vorbehalten. Ist es erreicht, so ist sie vollendet.

Rückblick auf die bisherigen „Stile“ des deutschen Theaters.

Die Schauspielkunst ist in Deutschland, die hamburger Schule abgerechnet, eigentlich noch nicht dazu gekommen, jemals frei und ganz Schauspielkunst zu sein. Theoretisch scheinen wohl Goethe und Schiller ihr Wesen vollkommen begriffen zu haben, praktisch haben sie sich bald verleiten lassen, um anderer Künste willen, die ihnen näher waren, die Schauspielkunst zu vergewaltigen. Statt, wie es auf ihrem Wege lag, sie bis zu plastischen Wirkungen oder doch bis dicht an die Grenze, wo die Plastik beginnt, zu entwickeln und auszubilden, haben sie ihr gewaltsam die Gesetze der Plastik aufnötigen wollen, unter welchen ihre ganz andre Natur verkümmern mußte. Dasselbe ist der Schauspielkunst fortan immer wieder geschehen, noch zuletzt von jenem berliner „neuen Stil“, der nichts weiter ist als die Unterdrückung der Schauspielkunst durch den Literaten, der nur seine literarischen Forderungen, nur literarische Rücksichten, nur literarische Wirkungen kennt. Man hat gesagt, bei Vorstellungen des „Deutschen Theaters“ habe man das Gefühl, gar nicht im Theater zu sein, sondern vielmehr das Stück vom Autor selbst, mit genauester Betonung seiner feinsten Intentionen, ganz wie er es sich denkt, vorgelesen zu hören. Wobei denn doch zu fragen wäre, wozu wir dann überhaupt ein Theater brauchen, mit allen seinen ungeheuern Mühen der Vorbereitung und Abrichtung, die Tolstoi einmal mit solcher Erbitterung geschildert hat, und zu entgegnen wäre, daß das „Schauspiel“ nicht zum Nachdenken von Gedanken, sondern eben zum Schauen, zum Anschauen von Gestalten da ist, und auch auf die höchsten Forderungen Goethes und Schillers an den Schauspieler („der Schauspieler müsse seine Persönlichkeit verleugnen und derart umbilden lernen, daß es von ihm abhängt, in gewissen Rollen seine Individualität unkenntlich zu machen“ und so weiter, zerstreut unter „Verschiedenes über Theater“) zu verweisen wäre.

Anfang jeder Reform: die Schauspielkunst muß sich entschließen, endlich Schauspielkunst zu werden.

Nachdem ich fünfzehn Jahre lang das Theaterwesen betrachtet, unsere deutsche Art mit der französischen, spanischen, englischen und

italienischen verglichen, als Autor die Unfähigkeit unsrer Schauspieler, irgendwie die Absichten des Dichters anschaulich zu machen, als Kritiker das Unvermögen mit Worten zu helfen, als Regisseur die Ratlosigkeit des Schauspielers vor jeder über die gemeinste Nachahmung hinausgehenden Aufgabe so oft empfunden habe, ist es mir zur Gewißheit geworden, daß wir eine wahre Schauspielkunst niemals haben werden, wenn sie sich nicht entschließt, denselben Weg zu gehen, den die andern Künstler gegangen sind, und jene drei Phasen auch ihrerseits durchzumachen. Sie muß aufhören, Plastik oder Literatur oder irgend eine andre Kunst zu sein und muß zu den höchsten ihr möglichen Wirkungen entwickelt werden. Fühlt sie sich erst souverän und ist sie von allen Seiten bis an alle Grenzen vorgeedrungen, an welchen sie sich mit den andern Künsten zusammenstoßend berührt, so bleibt nur noch übrig, sie dann ins Ganze aller Künste einzuordnen, mit den andern zu verbinden und aus allen zusammen jene vollkommene Darstellung des Schönen zu gewinnen, die die Träume der Edelsten beunruhigt, von Richard Wagner bis auf D'Annunzios „Fuoco“. Den ersten Schritt dazu haben die modernen Italiener bereits getan: ihre ungeheure Wirkung kommt daher, daß sie zum ersten Male gewagt haben, zunächst einmal nichts als nur Schauspieler zu sein, ihr Metier aufs äußerste zu treiben und das Mimische bis an die letzten Grenzen auszudehnen, die ihm gezogen sind. Ich habe an Novelli gezeigt, wie dieser souveräne Schauspieler, ohne es selbst zu wissen, bloß dadurch, daß er immer aus den menschlichsten Empfindungen die höchsten schauspielerischen ausschöpft, mit allen seinen Darstellungen zuletzt immer an einen Punkt gerät, wo die mimische Wirkung unwillkürlich zur malerischen wird, und jeder erinnert sich, wie die Duse, auch indem sie in ihrer Technik an das äußerste Ende geht, oft aus der Region des Schauspielers auf einmal in eine rein musikalische Welt enthoben zu sein scheint. Golen die deutschen Schauspieler nach, was ihnen die Italiener vorgemacht haben, entschließen auch sie sich, sich resolut der mimischen Kunst anzuvertrauen, gelingt es ihnen aber dann, bewußt auszuführen, was jenen nur wie im Traume geraten ist, lernen sie, bewußt die Verbindung der Schauspielkunst, einer extremsten Schauspielkunst mit den andern Künsten, mit den extremsten Ausdrücken der andern Künste anzustreben und aus allen zusammen eine höhere neue Einheit zu gewinnen, durch welche nachher auch jeder Teil wieder vom Ganzen aus erneut würde, dann erst und nur dann werden wir eine deutsche Schauspielkunst haben.

Anwendung der Theorie auf ein Beispiel.

Ich würde mir die Gelegenheit wünschen, der „Kolonie“ an einem Beispiele zu zeigen, mit dem Buche in der Hand, wie ich mir das denke.

Ich würde etwa die „Trachinierinnen“ des Sophokles wählen. Angenommen wäre, daß mir ein Personal von mittlerer Begabung zur Verfügung stände, also allerdings von Leuten, die nicht bloß äußerlich abgerichtet sind, sondern doch eigentliche, wenn auch mäßige und unausgebildete schauspielerische Begabung haben. Angenommen wäre ferner ein Maler, der nicht bloß fähig wäre, Sophokles nachzufühlen, sondern in seiner ganzen Natur mit der sophokleischen so verwandt wäre, daß die Worte des Dichters in ihm sogleich Visionen erwecken würden. Dann wäre mein Verfahren: zuerst den Schauspieler den menschlichen Gehalt der Tragödie empfinden zu lassen, unbekümmert um Griechentum, unbekümmert um Verse, wie einen Fall, der gestern geschehen ist, wie wenn es sich um ein modernes Stück handeln würde; der Deianeira also zu sagen: Du bist eine Frau, die ihren Mann liebt, seit Jahren hast Du ihn entbehrt, nun kommt er heim und bringt seine Geliebte mit, Du wirfst eifersüchtig, mehrst Dich vergeblich gegen Deine Leidenschaft, tötest den, den Du Dir zu retten glaubst und sühnst es mit Deinem eignen Tode — also der Reihe nach Trauer, wiedererwachende Hoffnung, Freude, Verdacht, Unruhe, Hestigkeit, Verzweiflung, Reue, tragische Ergebung, das spiele, als ob Du die Cameliendame zu spielen hättest, unbekümmert um Griechen, unbekümmert um Verse; oder dem Herakles zu sagen: Du bist vergiftet und stirbst am Gifte, wie Salvini oder Zacconi in der „Morte civile“. Damit wäre zu beginnen, und der rein schauspielerische Ausdruck des Stückes wäre durch unablässige Proben so einzuüben, daß er zuletzt ganz mechanisch würde und dem Schauspieler sogar, wenn er mit dem Stichworte aus dem Schlafe geweckt würde, in der Betäubung noch geläufig sein müßte. Inzwischen hätte ich aber mit meinem Maler genau dasselbe getan, nämlich ihm den menschlichen Gehalt der Szenen und zugleich jenes farbige und leidenschaftliche Griechentum, das uns Nietzsche wieder in den Tragikern spüren gelehrt hat, so eindringlich vor- und dargestellt, bis ihm jede Szene zu einem Bilde geworden wäre, das ich ihn nun leidenschaftlich hätte, mit der höchsten Gewalt, deren er fähig, zum größten Ausdruck zu bringen. In dessen er sich darum bemüht, sind meine Schauspieler schon dahin gebracht worden, ihre Rollen mit aller Vollendung zu „spielen“, und ich fange nun an, während er seine Skizzen ausmalt, mit den Schauspielern erst das „Wort“ zu üben. Die ganze Vorstellung „steht“ bereits, wie man beim Theater sagt, und nun wird erst mit der „Defflamation“ begonnen, die denn also in ein schon unabänderlich gewordenes Spiel eingefügt wird. Bin ich so weit, daß endlich die Defflamation auf dem Spiele wie eine Haut sitzt, und ist inzwischen der Maler mit seiner Arbeit fertig geworden, so fangen nun die Proben im Kostüm und mit Defforation an: wie ich früher in ein mimisch fertiges Spiel die Defflamation eingefügt habe, so füge ich nun die aus dem Spiele und der Defflamation

gewonnene Einheit erst noch ins Kostüm und in die Dekoration ein. An diesem Tage, würde ich sagen, fängt eigentlich erst die erste Probe des Stückes an. Bis dahin ist alles Vorarbeit, Hausarbeit gewesen. Nun erst, da im Detail alles fertig ist, kann der Regisseur darangehen, das Ganze zu bedenken, indem er nicht ruht, bis Schauspielkunst und Rede-
kunst, Musik und Dekorationskunst sich so harmonisch verbinden, daß jede dasselbe, nur eben auf ihre Weise, auszudrücken scheint. Mit dem Buche in der Hand wäre leicht zu zeigen, wie das an den wichtigen Stellen des Stückes zu geschehen hat.

Wie eine so geführte Schauspielkunst zudem mit der lyrischen Kunst vereinigt und beide, von Malerei und Musik umgeben, auch öffentlichen Festen und damit der Erziehung der ganzen Nation zur Freude dienstbar gemacht werden könnte, sei einer späteren gelegentlichen Erörterung vorbehalten.

Wien.

Ger mann Bah r.

Statisterei des Lebens.

Ich bin der ewige Statist,
die Gage knapp, Beschäftigung trift —
das Ding ist unerquicklich.
Die andern spielen große Rollen,
sie weinen, lachen, jauchzen, tollern,
und schöpfen gründlich aus dem Vollen —
bald traurig und bald glücklich.

Des Lebens Hauscomparserie —
man braucht dazu nicht viel Genie:
die andern müssen spielen.
Man selber mimt als Hintergrund,
schreit sich „Heil! Heil!“ die Kehle wund —
sonst hält man meist genial den Mund.
Man braucht nichts bei zu fühlen.

Das Höchste, was uns noch gelingt,
ist, daß man mal ein Stichwort bringt
der Heldin und dem Helden.
Die schrein dann weiter Stunden lang —
und ich steh draußen auf dem Gang,
um auf des gnädigen Herrn Verlang
die Pferde anzumelden.

f e r o.