

IV.

THEATER.



IV

THEATER



1.

## Die Duse.

---

**N**ebel, Rauch und Lärm, Gewirr rauher Stimmen und der träge, zähe, gelbe Dunst des russischen Schmutzes — das ist meine erste Erinnerung an die Duse. Es war, als ich vor zwei Jahren nach Petersburg fuhr, in Wirballen an der Grenze. Man führte uns in eine weite, kahle Halle, und hier wurde jeder Pass geprüft, jeder Koffer strenge visitirt. Man kann sich denken, wie lange es dauerte, bis die Garderobe des Fräulein Jenny Gross, die mit uns war, nach Gebühr erledigt wurde. Einstweilen plauderte ich mit dem schönen und heiteren Mädchen, und sie erzählte, wie sie in der Nacht einen grossen Schreck gehabt, weil nebenan eine Dame plötzlich Krämpfe bekam — „die Person geht übrigens auch nach Petersburg, Komödie spielen. Duse heisst s', oder so wie. Haben Sie schon einmal was g'hört von ihr?“ Und sie zeigte auf eine dunkle, geduckte, verhüllte Frau, die drüben ihre Körbe hütete. Da sah ich das erste Mal die fahle, schlaffe, leere Miene der Duse.

Eine Woche später sah ich sie auf der Bühne. Joseph Kainz und eine liebe Hamburger Naive, Lotte Witt, welche Director Burckhard fangen sollte, waren mit. Ich werde es nicht leicht vergessen. Wir taumelten, fieberten, bebten. Kainz rannte, schrie und schwang jauchzend den Hut, wie einem Fürsten gehuldigt wird. Die kleine Lotte weinte bitterlich und wollte nicht mehr spielen, weil sie es nicht verdiente und sich schämte. Als wir dann aus dem Theater kamen und erzählten, glaubten uns die Freunde betrunken oder verrückt. Wir stammelten verzückt, gesticulirten besessen und mochten uns absurd genug geberden. Und ich weiss, dass ich die ganze Nacht sass und schreiben wollte und verzweifelte, weil mir die Sprache fehlte, den Adel dieser Gefühle zu sagen. Ich brauchte vier Wochen und musste erst eine Reise, neues Leben, fremde Menschen zwischen uns stellen, bis ich meinte, über sie schreiben zu können. Und dann ist es erst noch sehr überschwänglich geworden. Es reut mich nicht: Rausch der Sinne ist immer ein Glück, auch wenn es später einen kleinen Jammer gibt.

Ich schrieb über sie in der Frankfurter Zeitung, und das brachte sie nach Wien. Ein Agent, Herr Täncer, las es, verhandelte mit ihr und liess sie im Carl-Theater gastiren. Sie kam in ein leeres Haus. Niemand kannte sie, als sie begann. Als sie endete, rauschte ihr Ruhm noch in dieser Nacht durch die ganze Stadt. Sie wirkte unwiderstehlich. Man redete, man hörte, man wusste nichts Anderes mehr. Man vergass die Wolter und die Sandrock. Die Kritik sang Hymnen. Es geschah den Wienern, was uns in Petersburg geschehen: der grosse Rausch kam über sie.

Er kam dann auch über die Berliner. Aber dort war es doch ein bisschen anders. Einige blieben nüchtern. Der feinste Kenner, den das Deutsche Reich jetzt hat, Maximilian Harden, nannte sie eine Virtuosa

der Natürlichkeit, die Schwäche mit katzenhafter Grazie paare, und zog das Fräulein Poppe vor.

Den Franzosen, die sie sahen, konnte sie gar nicht gefallen. Der gute, dicke, alte Sarcey meinte: «*Une petite femme de race, mais qui n'a pas d'école.*» Die Collegen von der Comédie schüttelten sich verwundert und wollten die Wiener nicht verstehen, weil sie ja sicherlich Manches könne, aber doch keine Künstlerin sei. Die grosse Sarah, die gerne bewundert und immer lobt, sagte: «*Une comédienne excellente, mais qui manque de génie.*» So hiess es auch in England, dass sie verständig zu wirken wisse, aber zu den Grössen der Kunst sich doch nicht zählen dürfe.

Das quälte mich. Zweifel kamen. Es wollte mir nicht stimmen. Ich traute meinem Gefühle nicht mehr. Ja — ich hatte von ihr einen Rausch. Andere Künstler, andere Kenner hatten einen Rausch. Die Menge hatte einen Rausch. Aber ich musste mir doch sagen, dass Harden, Sarcey, die Bernhardt sich auch auf Schauspielerei verstehen. Was war da? Es liess mich nicht mehr aus. Ich wusste es nicht zu deuten. Es schien wunderbarlich.

Und jetzt merkte ich allerhand, als ich ihre Wirkung an mir selber wieder prüfte, revidirte. Da waren manche Räthsel. Wunderlich schien auch, dass sie wirkte, wo die Anderen nicht wirken, aber versagte, wo die Anderen erst beginnen. Und wunderbarlich schien, dass ihre Wirkung, statt zu wachsen, allmählig wich. Da war etwas nicht in Ordnung.

Sie spielt die zwei ersten Acte der „Cameliendame“ wirksamer, als die Bernhardt, aber in den grossen Scenen des dritten und vierten Actes ist mir die Sarah lieber. Sie macht mit den Naiserien der Francillon mehr, als die Sandrock, aber in der Entscheidung, wenn es den grossen Schlag gilt, ist mir die Sandrock lieber. Das fand ich an jeder Rolle.

Und endlich: ich habe 1889, als sie im Variétés gastirte, durch eine ganze Woche täglich die „Cameliendame“ der Bernhardt gesehen, und täglich wuchs die Wirkung. So ist es mir mit dem Götz des Baumeister, mit dem Romeo des Kainz, mit dem Hamlet des Mounet gegangen. Man muss sie immer wieder sehen, gründlich kennen — dann wirken sie erst ganz. Die Duse hat mir jene erste Wirkung der Clotilde nicht mehr gegeben. Wenn ich von ihr eine Rolle das vierte oder fünfte Mal sehe, will sich in mir nichts mehr regen.

Wie soll man das erklären? Die Gabe, manche in Taumel, Verzückung, Extase zu bringen. Aber die besten Wirkungen immer in den schwächsten Stellen der Dichtung. Und endlich auch bei den Empfänglichen eine unaufhaltsame Ernüchterung, fast Beschämung, als hätten sie sich thöricht täuschen lassen. Wie kann es sein?

Ich habe lange gesonnen, um mir über sie und über mich selber klar zu werden. So bin ich mir über manchen Punkt der Schauspielerei klar geworden, der sonst dunkel war. Desswegen will ich sagen, was ich jetzt denke, wenn es auch freilich noch junge Gedanken sind, welchen die letzte Gestalt fehlt.

Ich glaube: Das Geheimniss der Duse ist die Technik, die sie hat, und sie hat eine Technik der schlechten Mittel.

Jeder Künstler bringt immer zwei Dinge. Er bringt sich, aber das sind zwei Stücke. Ein Stück hat er mit den Anderen gemein, das andere hat er für sich allein. Dieses, das Persönliche, muss er in seine eigenen Formen bringen, die er aus sich holt. Jenes, das Gemeine, findet alte Formen, die er von den Anderen nimmt. Jede Kunst hat ihre übliche Sprache. In dieser werden die gemeinen Dinge gesagt. Die persönlichen verlangen neue Worte, die der Künstler aus seinem Gefühle prägt. Diese erst wirken, weil

nur der Kern des Künstlers wirkt. Wenn er die gemeine Sprache redet, die wir selber haben, hören wir nicht. Aber es ist möglich, dass ein Künstler die übliche Sprache nicht brauchen darf. Man denke etwa einen, der das R oder S nicht sprechen kann. Dann müsste er nicht nur für das Persönliche seine neuen Worte bilden, sondern auch für das Gewöhnliche eine ungewöhnliche Sprache suchen, weil die übliche ihm versagt wäre.

Das ist der Fall der Duse. Sie hat das R und S der schauspielerischen Sprache nicht. Sie kann die üblichen Dinge nicht in der üblichen Weise sagen, weil ihr die üblichen Mittel fehlen. Mängel des Leibes hindern es. Ihr Besitz an Linien und Tönen reicht nicht. Die normale Technik ist auf eine normale Schönheit gestellt, die sie nicht hat. Ihre Kehle, ihr Rücken, ihre Arme sind anders. Desswegen wirft sie die ganze Vergangenheit der Schauspielerei weg und schafft sich andere Zeichen, die aus ihren anderen Mitteln kommen.

Aber jetzt merke man die Folgen. Nur das Persönliche wirkt. Wir sind gewohnt, Persönliches zu vermuthen, wenn wir neue Zeichen finden. Wir wissen: während der Künstler die gemeine Sprache spricht, gibt er auch noch immer nur die gemeinen Dinge; wenn er an das Eigene kommt, melden es neue Worte. So glauben wir: wie neue Worte sich melden, ist auch schon das Persönliche da. Aber sie muss, weil sie andere Mittel hat, auch das Gemeine in neuen Worten bringen. So scheint sie immer persönlich, und dieser Schein wirkt, wo die Anderen nicht wirken können. Das ist ihr Geheimniss.

Wenn ein Wiener Genie zu mir kommt, wird es die ersten zwanzig Minuten nicht wirken. Es klopft, wie Alle klopfen; es grüsst, wie Alle grüssen; es sitzt, wie Alle sitzen. Es hat die üblichen Sitten, wie

Herr Meier oder Müller. Es gibt mir nur, was es mit Allen gemein hat. Erst später thut es die Hüllen weg und kann mir das Eigene zeigen, seine einsame Seele. Aber wenn ein Neger zu mir kommt, der wird gleich wirken. Jeder Blick, jede Geste, jeder Schritt ist neu, ist fremd, ist anders. Mir muss an ihm auch das Gemeine selbst persönlich scheinen, und es dauert, bis ich mich erhole und besinne. Die Duse ist der Neger in der Kunst von heute.

Ich erinnere mich, dass in Paris einst Annamiten spielten. Sie heulten, wanden sich, und das Stück schien grässlich. Aber man konnte vor der grellen, bunten, wüsten Bühne täglich Künstler, Kenner in Begeisterung sehen. Man verstand sie nicht, aber sie wirkten. Sie wirkten, weil man sie nicht verstand. Desswegen schien auch das Gemeine an ihnen persönlich. Wenn die Reichenberg Liebe spielt, so hat diese Liebe zwei Theile. Sie liebt, wie alle Menschen lieben, und dann ist noch ein Zug, der ihr allein gehört. Nur dieser kann wirken. Nur dieser gibt ihr eigene Zeichen. Das Gemeine sagt sie gemein und wir warten ungeduldig. Aber in Annam hat die gemeine Liebe aller Menschen andere Zeichen. Und so lassen wir uns täuschen und sind gleich getroffen, ergriffen und gerührt.

Wenn Rafael ohne Hände geboren wäre, dann hätte er mit den Füßen gemalt. Er konnte dann die ganze Lehre der Malerei nicht brauchen, die immer doch nur Winke, Rätze für die Hände gibt. Er musste seinen anderen Organen dann eine andere Technik suchen. Sie hätte allen Formen einen fremden, besonderen Geschmack gegeben. Die Duse ist so ein Rafael der Bühne mit den Füßen.

Man wird sie immer bewundern, weil es schön ist, wenn der Geist den Körper zwingt. Aber sie muss einsam, ohne Schule sein. Wer Hände hat, wäre thöricht, mit den Füßen zu malen, und würde doch kein Rafael.



---

Ich glaube: das ist es. Das werden langsam Alle gewahren. Es thut mir wehe: denn wir werden dann um einen schönen Enthusiasmus ärmer sein. Vielleicht ist es gesund. Vielleicht hilft es uns, Wesen und Sinn der Kunst, der ewigen und grossen über den Moden, deutlicher zu fühlen.

---

2.

## Mounet Sully.

---

Es gibt zwei Arten von Schauspielerei. Manche wollen der Dichtung dienen, fühlen sich nur als Mittel, Instrumente des Dichters und gehorchen seinen Zwecken. Selber nichts zu sein, aber auf seinen Wink alles zu werden, wie er es eben braucht, ist ihr Wunsch und sie suchen die Kunst, jede eigene Note von sich zu streifen und sich nach jeder Vorschrift zu verwandeln. In jeder Rolle verändern sie sich, an Stimme, Gesten und Gang, und sich zu verleugnen, Gestalten zu wechseln, aus sich zu schlüpfen, in andere zu dringen, Meister in Metamorphosen zu werden ist ihre Sorge. Sie lassen sich vom Dichter formen. Der drückt sich in ihnen, durch sie aus. Man darf sie nicht mit dem Maler, dem Bildhauer oder dem Musiker, sondern mit der Farbe, mit dem Marmor, mit dem Klavier muss man sie vergleichen. Aber andere wollen das nicht, verstehen es gar nicht. Sie fragen nicht nach den Trieben des Dichters, nicht nach den Begierden der Dichtung. Sie wollen sich selber verkünden. Die Rolle ist für sie, was für den Dichter das Leben ist: ein Stoss und Drang, zu fühlen, diese Gefühle zu formen und so in

anderen zu wecken. Sie gestalten nicht Rollen aus sich — sie gestalten sich an Rollen. Sie spielen nicht den Hamlet, Romeo oder Lear — sie spielen gelegentlich des Hamlet, Romeo, Lear immer nur wieder sich selber, jedes Mal ein anderes Stück. Für sie ist der Egmont des Goethe, was für Goethe der Egmont der Geschichte war: eine Gelegenheit, sich zu formen, die eigene Seele in Zeichen zu gestalten, alle Hast und Fülle der Empfindung zu bekennen. Das gibt zwei Arten der Schauspielerei. Man kann für, gegen jede Gründe finden. Nach seinem Geschmacke mag man wählen. Nur darf man von der einen nicht die andere verlangen. Es steht mir frei, Sekt lieber als Absynth zu trinken; aber ich darf dann den Absynth nicht schelten, dass er kein Sekt ist — das ist eben nicht seine Sache. So darf man von Coquelin, Irving oder Barnay, die nur Künste der Verwandlung wollen, nicht verlangen, dass sie Geber eigener Gefühle, Schöpfer und Naturen seien, und man darf von Mounet Sully, dem grossen Tragöden der Pariser, oder von der Sarah, die immer „die Göttliche“ bleibt, nicht verlangen, dass sie durch mimische Kniffe blenden.

Wer Rollen vom Schauspieler will, Ergebung in den Befehl und Sinn der Dichtung, und in ihm mit Nietzsche den idealen Affen sieht, wird hier seine Rechnung nicht finden und es ist amüsant, wie lange die Pariser Kritik an seiner Grösse zu nörgeln sich vermass, die sich freilich in keine Schablone schickt. Man lese bei dem guten, alten Papa Weiss in diesem gemüthlichen und klugen, recht Fontane'schen *«autour de la comédie française»*, wie der sich immer wieder kränkt und schier verzweifeln möchte, dass ein so grosser Künstler sich in keine Rolle fügen will, jetzt wunderbar und herrlich, aber gleich wieder fremd und barock. Emile Augier hat ungeduldig einst auf einer Probe gesagt: *«Monsieur Mounet-Sully, un peu moins de*

*génie, je vous en supplie*». Das zeichnet seine Weise vortrefflich: er hat Genie — er ist eine Natur, im Goethe'schen Sinne, und jeder Ton, jede Wendung, jeder Blick verräth die edle Seele des Künstlers; aber er hat das gemeine Talent nicht — es fehlen die üblichen Fakultäten des Mimen. Er will sie auch gar nicht, sucht sie gar nicht. Er hat eine vollkommene Technik, sich zu gestalten, aber gar keine, andere zu gestalten. Er macht kaum Maske oder doch nur eine Maske der Stimmung, die ihm die Rolle gibt, keine Maske der Rolle; Jahre hat er unbekümmert seinen hamletischen Bart getragen, der erst vor *Alain Chartier* fiel. Er gibt keine Rolle; er lässt sie auf sich wirken und diese Wirkung gibt er wieder, die Gefühle und Gesichte, die sie in ihm weckt. Er phantasirt auf seinen Rollen, wie ein Musiker über ein Thema. Er schwelgt in ihnen lyrisch und verzückt sich. Den Rausch, den sie ihm geben, den Taumel, die Extase gestaltet er in kühnen, strengen und enormen Zeichen.

Also: er dient nicht dem Dichter, sondern will immer nur sich selber verkünden, seine eigene Natur. Man muss diese prüfen. Ihr Werth wird seine Geltung bestimmen. Es kann nicht genügen, dass er die Mittel hat, um seine Seele zu geben. Die Frage ist: was vermag, was bietet, was bedeutet sie? Hat sie Kräfte, auf uns zu wirken? Trifft sie die Begierden der Zeit? Hat sie jene müde Hast von delikaten und verstörten Nerven des Kainz? Hat sie die selige und heitere Güte, die löst und glättet und versöhnt, des Baumeister? Hat sie den perversen Geist und den spöttischen Zauber der Rejane?

Mounet hat Grösse. Ich weiss auf der europäischen Bühne heute nur noch zwei Künstler, die so, wenn sie kommen, gleich das Gewöhnliche verbannen und durch ihre blosse Gegenwart schon die Szene in Adel, Stil und Weihe, in das Erhabene rücken: die Bernhardt

und die Sandrock. Er braucht nur seinen mächtigen, stolzen, königlichen Schritt zu thun, er braucht nur seine dunkle und drohende Stimme zu regen, er braucht das schwüle, zornig verhärmte Auge, diese Sonne in Trauer, nur zu heben und man fühlt: hier ist ein ungemeiner und erkorener Mensch. Er strahlt Grösse aus. Er ist heroisch.

Aber es ist eine wilde, düstere, verruchte Grösse, der Gelassenheit und Friede fehlt. Sie tobt und wühlt und leidet. Sie hat das Maal von Schmerz und Grimm. Die Legende will, dass er Stunden, Tage oft mit Thieren lebt, mit Löwen und Leoparden, und ihnen gleichen seine entsetzlichen Blicke, die Wuth und Brunst und Tücke der Miene und der Gesten. Man muss an das Wrack der Meduse oder jene verwundeten Kürassiere des Gericlut, an die infernaln Fieber des Delacroix, an die Delirien des Wiertz, an Hugo'sche Rächer, an Byron'sche Helden denken. Trotz, Sturm, Empörung ist in dieser Grösse. Sie ist keine klassische, sie ist eine romantische Grösse.

Aber wenn sie romantisch ist, so ist sie es doch nach der Romantik, in einer unromantischen Zeit. Das darf man nicht vergessen. Das fühlt sie und es wird an ihr gefühlt. Er ist gewollt, gewaltsam, geflissentlich romantisch, wie jene raffinirten Primitiven an der Themse gewollt, gewaltsam, geflissentlich prä-raphaelitisch sind. Er hat eine an der Ironie und Blague des Boulevard geschärfte, gereizte, gepfefferte Romantik. Das wirkt an ihr, das künstliche gerade wirkt auf die Modernen, die das wunde Heimweh der Verzärtelung, Zerfeinerung und Erkrankung an den Sinnen, an den Nerven nach der Wucht, Kraft und Schwere haben.

Das gibt ihm auch den priesterlichen Zug. Er übt seine Kunst wie ein heiliges Amt, ein Opfer, eine Messe. Er hat fast was vom Zauberer und Fakir, der Feuer bändigt, Schlangen zähmt und Gift beschwört.

Er spielt verzückt, im Rausche, wie unter Visionen, die heimlich zu ihm murmeln, flüstern, Räthsel raunen würden. Den Hörer schaudert und er wird an den Glauben der Alten, dass Dämonen um die Künstler flattern, und an das verschleierte Wort des William Blake gemahnt: „Ich bin der Sekretär, die Autoren sind in der Ewigkeit.“

Grösse, aber romantische Grösse, trotzig, ohne Rast und Maass, verdüstert, und eine gewaltsam romantische Grösse, die sich erst durch wilde Reize künstlich in Extase treiben muss — jetzt wird man verstehen, dass sein Hamlet unvergleichlich ist. Man kann nach ihm keinen anderen mehr denken. Er hat alle Elemente des dänischen Decadenten, der doch die Erbschaft an Pflicht, Gewissen und Bestimmung nicht verwindet. Da schwindet jede Spur von Bühne: er spielt den Hamlet nicht, er ist Hamlet. Er ist Hamlet, wie Kainz Romeo, die Bernhardt Cleopatra, die Sandrock Rebekka West ist: die definitive Erschöpfung der Gestalt. Er ist Hamlet, weil Hamlet eben er ist, alles hat, was in ihm ist, nichts hat, was in ihm nicht ist. Dieses Wunder trifft er sonst nicht wieder. Nur etwa sein Oedipus und Ruy Blas dürfen sich messen. Das soll nicht heissen, dass er in anderen Rollen schlecht ist. Man fühlt es eher, als wären die Rollen schlecht, zu enge und gering, ihn zu fassen. So sehr weicht der Dichter vor diesem Schauspieler zurück. Vollends in das moderne Stück will er nicht passen, wie wenn man einen Centauren vor eine Droschke spannte. Er braucht Kostüm, das Keiner natürlicher und freier trägt, mit solcher Harmonie der Gesten mit den Falten, wie eine Haut. Im Frack scheint er verkleidet und die Aeusserungen der täglichen, vulgären, bürgerlichen Gefühle sind ihm versagt. Er ist ein Riese, der Schwung und Weite braucht.

## 3.

**Gabillon.**

(Zum vierzigjährigen Jubiläum.)

---

Das Geschlecht von heute staunt, wenn es von dem Debut des Gabillon als Don Carlos, Franz im „Götz“ und Ferdinand von Walter hört: in den üblichen Begriff des „jugendlichen Liebhabers“, der glatte Anmuth, milden Ernst, geschmeidige Schönheit fordert, scheint er wenig zu passen. Er ist auch nicht der herkömmliche „Held“; Würde, Maass, Besonnenheit, das Reife und Gesetzte dieser Rollen fehlen. Aber auch zu den „Intriganten“, wie man nach dem Caligula, seinem ersten Erfolge, wohl möchte, darf man ihn nicht stellen, weil doch eine trotzig, derbe, gerade Unverhohlenheit immer an seinen Gestalten bleibt. So taugt er in kein Fach, vielleicht nicht grösser, aber sicherlich anders, als die Anderen, Einer für sich allein, über den Schablonen. Ja, wer seine Wirkung kritischer prüft, kann gewahren, dass sie am Ende überhaupt keine schauspielerische ist, wie wir nun einmal das Schauspielerische jetzt zu verstehen gewohnt sind.

Die Forderungen, die sonst dem Schauspieler gelten, trifft er nicht. Der Laie glaubt, dass die Gabe, sich zu verleugnen, zu verstellen, zu verwandeln, unkenntlich und ein Anderer zu werden, in jeder Rolle eine andere Sprache, andere Geberden zu finden, die Bedeutung des Mimen entscheidet. Selber gar keine Natur zu sein, aber auf Befehl jede zu scheinen, wäre dann sein Beruf, und das harte Wort des Nietzsche hätte Recht, dass er nichts als ein vollkommener Affe ist. Die heftig eigene, unverträglich besondere, gewaltsam persönliche Weise des Gabillon, die sich immer gleich im ersten Worte seiner jäh, blanken und

stählernen Stimme, in jeder dieser rauhen, zottigen und alpinen Gesten meldet, kann das nicht leisten. Ihm fehlen die Mittel des Copisten. Gesuchte und verblüffende Masken weiss er nicht. Wechsel der Rede, des Ganges, der Geberden ist ihm versagt. Er bringt unveränderlich jedesmal wieder immer nur sich. Er schmiegt sich in keine Rolle; die Rolle muss sich an ihn schmiegen. Wenn es nicht möglich ist, ist sie verloren. Wenn es gelingt, gibt es die köstlichste Schöpfung. Er ist dann mehr als ein Instrument des Dichters: er schafft neben und mit dem Dichter, von der gleichen Herrlichkeit und Würde. Wie der Dichter den fremden Stoff in sich bringt, um ihn mit dem eigenen Leben zu rüsten und als Botschaft seiner Seele zu versenden, so eignet er sich die fremde Rolle an, gibt seinen heimlichen Geschmack in sie und spielt auf ihr sich selber, wie auf einer wunderbar gehorsamen Geige. Das ist seine Schauspielerei, von einem ganz anderen Schlage als die Schablone der Laien: es ist die Schauspielerei der alten „Burg“.

Virtuose Künste der Verstellung und Verwandlung, technisches Geschick und alle feinen Ränke der vollkommenen Täuschung galten hier wenig, sondern man trachtete ungemeine, an Schönheit oder Kraft besondere Naturen zu gewinnen, das Fremde von ihnen zu streifen, sie immer deutlicher zu sich selber und in den Besitz der nützlichen Mittel zu bringen, bis sie ohne Rest und wirksam ihre echten, sicheren, unfraglichen Gefühle unbefangen zu gestalten wüssten. Nicht durch seltene Kniffe und Listen, welche die Nerven verblüffen und den Verstand vergnügen, sondern durch die schöne Gegenwart ihrer vorzüglichen Wesen sollten sie wirken. Die gute Nähe ausserordentlicher Menschen wurde gesucht. Der persönliche Werth entschied. Die Schauspieler hatten nichts als immer sie selbst zu sein, die Mittel zu lernen, die ihnen dienen konnten, und die

rechten Rollen zu treffen, welche wirksame Bekenntnisse erlaubten. So war Anschütz, Löwe, Fichtner. So ist Baumeister, die Wolter, die Hohenfels. So ist Gabillon.

Es ist natürlich, dass er bisweilen eine Rolle „verhaut“. Dem Virtuosen, der seine verlässliche Mache hat, wird das nicht passiren. Dieser andere Schlag von persönlicher Kunst kann es nicht vermeiden. Ja, man darf es ihm nicht einmal als Fehler rechnen. Es ist eher ein Fehler der Rolle. Er thut immer das Gleiche. Er drückt in jeder Rolle seine Art aus. Wenn sie dabei verdirbt, liegt es nicht an ihm; man soll ihm eben solches Material nicht geben. Auf sich selber zu verzichten und in den fremden Befehl des Dichters zu schlüpfen, hat er nun einmal nicht gelernt. Es ist auch gleich, wenn er oft die Worte nicht weiss und auf eigene Faust seinen Text spielt, der manchenmal in der Verlegenheit wunderbar krause wird. Es mag verdriessen, aber es ändert an seinem Werthe nichts, weil ja nicht das Wort, das er zu sagen hat, sondern der Ton, der es sagt, nicht die Gestalt, die er gibt, sondern nur die Natur, aus der er sie gibt, bedeuten und wirken. Die einzelne Rolle verschwindet; nur als Stoff und Mittel seiner Seele, die sich äussern will, soll sie dienen, und wenn er sie verfehlt, so ist das ja auch eine Aeusserung schliesslich.

In dieser Kunst, welche technische Reize, die Witze des Metiers verschmährt und allein, wie Laube einmal gesagt hat, auf der „gefesteten Macht ausgebildeter Persönlichkeiten“ ruht, gilt Jeder nach dem Werthe seiner Natur. Einige, rein, gelassen, friedlich, stille Muster einer heiteren und milden Kraft, helfen im Guten vorwärts, fördern und bilden, jeden Zweifel, die Hast der Seele, die irren, heimathlosen Triebe durch ihre glückliche Ordnung bannend. Andere, geringer, trüber und ohne diese letzte Gnade, die alle thierischen Spuren verwischt, können doch, wenn sie nur tapfer



ihrer Besonderheit folgen, die Sinne rühren, Leidenschaft entladen und eine grosse Andacht vor der ewigen Fülle des Menschlichen wecken. Von diesen, die in das Gemüth wie Gewitter fahren, ist der rauhe Gabilon. Wer ihn so, wenn Nebel auf dem Thale hängt und der graue Wald trieft, im Regen durch den Gischt des Grundlsees stossen sieht, mag ihn einen rebellischen wilden Wicking glauben oder sonst ein fahles, tückisches Ungethüm nordischer Balladen. Wenn er auf die Bühne kommt, prasselt es wie Hagel in den lauen, dicken, schläfrigen Geruch von Schminke, Salben und Essenzen. Ungezähmte Männlichkeit — das ist seine Note. Urmenschen vor der Cultur, Trutzmenschen ausser der Cultur — das sind seine Gestalten. Recken, Krieger, Barden, aber auch Prahler, Abenteurer, Wichte, alle unbedenklichen Gesellen rascher That — der Riese, der Cäsar und der Strolch — er trifft alle Variationen derber, unwirthlicher Männlichkeit, die sich ausser jedes Gesetz und nur auf sich selber allein stellt.

Solche heftige, entschiedene Naturen wecken immer Legenden. Es reizt die Menschen, sie durch Gerüchte noch gefissentlich zu stilisiren. So laufen denn die wunderlichsten Anekdoten über ihn. Man erzählt, wie er als Jäger, als Segler Vermessenes wagt, Köter zähmt, Indianer bändigt, oder harte Thaler in der Hand zerbricht, oder lebendige Frösche verspeist oder — es wenigstens behauptet. Aber was will das Alles am Ende sagen, als dass er Einer für sich ist, ungemain, jäh und einsam, seine eigene Welt, was doch allein, wenn es die rechten Mittel trifft, den grossen Künstler macht!

---

## 4.

**Der neue Stil.**

Man hört jetzt viel von einem neuen Stil der Schauspielerei, als ob der alte der Ueberlieferung abgethan und verlegt sei, ohne Kraft über das Gemüth und ohne Reiz auf den Geschmack, unverträglich mit den jungen Begierden dieser Zeit. Die Tradition gilt auch auf der Bühne nichts mehr. Ein neuer Stil wird gefordert.

Von Berlin kommt das Wort und die Sache. Erst war es freilich auch dort nur so ein frommer Wunsch jener geringen, sehr heftigen aber unwirksamen Gruppe von Auführern um jeden Preis, die überhaupt einen grossen Umsturz aller Künste träumen. Aber bald drang es über die schmalen Cirkel litterarischer Mandarinen zu den Schauspielern, in die Presse, unter die Laien. Heute ist es die Losung aller Welt, der gerne noch ein vernehmlicher Accent gegen Wien gegeben wird, als ob damit die Würde der „Burg“, welche sie lange verdross, endlich gebrochen und alle Führung der deutschen Bühne an die Berliner ausgeliefert sei. Man hört es in jedem Salon, in jedem Café, man hört es von allen Parteien und jeder bescheidene Zweifel wird gleich als Beleidigung und Feindschaft gedeutet. Es ist wie eine patriotische Sache geworden. Ehrliche künstlerische Begierde und jene prahlerische Eifersucht auf die älteren Culturen sind da wunderlich vermischt. Sie wollen das Neue, nicht bloss aus einer besseren Ueberzeugung, sondern um sich mit einer Besonderheit zu brüsten, welche den Anderen fehlt. Sie schmähen das Alte, nicht bloss aus Gründen, sondern weil es doch schon zu spät ist, es noch ein zweitesmal in Berlin zu erfinden. So sind zwei Bedürfnisse

beisammen: das Bedürfniss der Schauspielerei, sich mit den anderen Künsten unablässig aus dem neuen Geiste zu erneuen, zu verjüngen, zu entwickeln, und das chauvinistische Bedürfniss der Berliner, sich ihre Specialität zu schaffen.

Eine besonnene und gerechte Prüfung thut noth, welche an dem Ausgang der Sache kein Interesse hat, sondern gelassen und unbefangen den neuen Stil misst, seine Absichten, seine Mittel und seine Wirkung.

Wer um sein Wesen fragt, kriegt nicht leicht eine deutliche und klare Antwort. Die Begeisterung der Berliner ist allgemein. Aber wie sie sie rechtfertigen sollen, da hat Jeder seine besonderen Gründe, Hoffnungen und Wünsche. Die meisten halten sich an Namen: Josef Kainz, Emanuel Reicher und neuestens Rudolf Rittner, an denen freilich der bedenklichere Fremde sonst keine Gemeinschaft sieht, als dass Jeder die Schablone verachtet und der eigenen Natur folgt. Wenige versuchen es mit ernstlicheren Argumenten. Nach ihrer Meinung soll der neue Stil in einer unerhörten Natürlichkeit, Lebendigkeit und Gewöhnlichkeit der Rede und der Gesten bestehen, welche die künstliche Form, die erlernte Pose, den gesuchten Schwung und Rhythmus streng verschmäh und eine vollkommene, ungestörte, in Nichts gemilderte, noch gesteigerte Copie der täglichen Wahrheit von der Strasse mit allem Anhang von Zufall und von Willkür, mit allem Zubehör des momentanen Scheines gibt. Die ganze Wirklichkeit des Augenblicks, und nichts als diese Wirklichkeit, ist das Gesetz, und so muss der Schauspieler auch, nach dem Beispiele der Natur, statt der fertigen Charaktere der Tradition, welche im ersten Act gleich immer schon die letzte Szene tragen, vielmehr die unvermutheten Wunder des Werdens und Wachsens gestalten, den ewigen Wechsel der Seelen im Wechsel der Ereignisse, welche Kräftiges beugen, Heimliches

wecken können, ihren ganzen Wirrwar, wie sie ursprünglich angelegt sind, aber dann unter heftigeren Motiven die erste Bildung verleugnen und doch gerne zuletzt wieder zu ihren Anfängen kommen. Er muss alle Phasen ihrer Entwicklungsgeschichten zeigen, alle tausend schwanken Widersprüche der Prozesse, von welchen sonst der alte Stil nur die letzten, festen Resultate gab. Das ungefähr ist die Quintessenz der Lehren, welche eine Revolution der Schauspielerei verlangen.

Es klingt ganz verständig und stimmt ziemlich mit den neuen Trieben in den andern Künsten. Schauspieler und die Kenner der Bühne muss es reizen, und das Experiment, auch wenn es am Ende wieder verlassen würde, scheint nützlich, weil es sicherlich ihre Mittel vermehrt. Nur melden sich viele Zweifel und ungewisse Fragen. Wird es ein heimliches Experiment der Künstler bleiben oder ist es kräftig und mit den Bedürfnissen der Zeit verbündet genug, um in den Geschmack der Laien zu dringen? Ist es etwa nur dem preussischen Sinne gemäss oder hat es auch über unsere andere Empfindung Gewalt? Wird es ein Stil neben den alten Stilen sein, zur Wahl für besondere Fälle, oder wird es überhaupt die ganze Tradition verdrängen?

Ich glaube nicht, dass derlei mit dem Verstande aus der Sache selber zu entscheiden ist. Es wird nach den Instincten des Geschmackes entschieden. Man muss horchen, wie die Witterung der Wünsche ist. Die Berliner Meinung, welche vorgefasst und parteiisch ist, kenne ich lange. Nun wollte ich einmal die Wiener Stimmung vernehmen. Ich bin herumgegangen und habe gefragt und die Antworten verzeichnet.

Ich wollte aus jedem Fache des Geschmackes eine Probe: einen aus der alten Tradition der Burg, einen aus ihrer jungen Schule, einen von den Revolutionären u. s. w. Aber es ist gar nicht gesagt, dass ich immer

*Siehe mit dem Verstande aus der Sache selber zu entscheiden ist. Es wird nach den Instincten des Geschmackes entschieden. Man muss horchen, wie die Witterung der Wünsche ist. Die Berliner Meinung, welche vorgefasst und parteiisch ist, kenne ich lange. Nun wollte ich einmal die Wiener Stimmung vernehmen. Ich bin herumgegangen und habe gefragt und die Antworten verzeichnet.*

gerade den Grössten wählte und traf; ich wollte nur vernehmliche und charakteristische Stimmen. Auch hat nicht ihre Bedeutung und Geltung, sondern der Zufall die Folge der Namen bestimmt.

### I. Josef Lewinsky.

Es weht kalt und dumpf aus dem Thore. Ein dunkles Gitter. Man muss läuten. Leise schlüpft die Magd herbei, wie ein Geist. Ganz, als ob es in ein Kloster ginge.

Das stimmt. Ich habe mir immer gedacht: Lewinsky muss wie ein Nekromant oder Astrologe wohnen. Ich weiss nicht warum, aber ich logire und möblire die Leute unwillkürlich nach ihrem Charakter. Fast wird, wie ich die helle Treppe steige, meiner Hast der Nerven bange. Ich erwarte ein strenges, finsternes, faustisches Gemach, starr und düster.

Keine Spur. Ein lichtiges Zimmer fröhlichen Fleisses, der nicht verzweifelt ringt, sondern zum sicheren Gelingen schafft.

Schrank an Schrank mit dicken, bunt gebundenen Büchern, Büsten des Shakespeare und der Wolter, Bilder von Laube, das trauliche Aquarell der alten Burg von Alt und eine holländisch fanatische Sauberkeit und Ordnung aller Dinge. Es sieht eher wie bei einem deutschen Privatdocenten aus, der heimlich Römertragödien schreibt. Und das stimmt ja doch auch wieder mit meinem Bilde seines Geistes. Lewinsky ist der Magister und der Professor unter seinen Collegen: keiner hat über diese Kunst tiefer und gründlicher gegrübelt, und er spielt nicht aus glücklichen Instincten los, sondern übt bewusst streng geprüfte Dogmen aus.

Ich stelle meine Fragen und höre. Er hat nicht den leichten Ton der suchenden Plauderei, die von Wort zu Wort treibt und selber neugierig ist, was es wohl am Ende wird, sondern er verkündet.

Seltsam ist sein Auge, das rings die Dinge achtlos streift, gegen die Welt zu erblinden und vielmehr auf ein inneres Licht gerichtet, von einem inneren Glanze gespeist scheint.

„Sie fragen mich um den „neuen Stil“ und nennen ihn den Berliner Stil. Er ist in der That eine Erfindung der Berliner, für die seit etwa fünf, sechs Jahren viel Reklame geschieht, ohne dass sie in der Entwicklung unserer Kunst irgend was bedeuten könnte. Die Entwicklung unserer Kunst wird durch zwei grosse Tendenzen bestimmt: durch das Streben nach Wahrheit und durch das Streben nach Stil, durch die Hamburgische und durch die Weimarische Schule. Das sind die zwei gewaltigen Ströme, die bald sich nähern, bald entfernen, bald heftig schwellen, bald erlahmen, niemals versiegen. Freilich wurde die Weimarer Schule zu Extremen verleitet, welche den begründeten Anspruch auf Natürlichkeit beleidigen; die Leute hatten auch eben eine unvergleichliche Fülle von Mitteln. Ich habe sie noch gekannt. Daneben verschwinden wir Alle. Aber kommen wir auf die Berliner.“

Er hält eine Weile und besinnt sich. Das Auge wird strenge und kalt und er schiebt den Unterkiefer vor. Und dann prasseln die Sätze wie Hiebe.

„Die Herren geben vor, dass sie die Wahrheit wollen. Aber sie thun gerade das Gegentheil der Wahrheit. Sie bringen das Zufällige, Vergängliche, Augenblickliche. Sie haschen nach dem äusseren Scheine. Aber den nothwendigen, ewigen, tiefen Kern der Dinge, die immanente Wahrheit treffen sie nicht. Ist denn das wahr, was jeden Moment auf der Strasse geschieht? Ist denn die Wahrheit in den raschen Verirrungen

eines Menschen, von denen er sich doch gleich wieder besinnt und erholt? Ist nicht die Wahrheit vielmehr hinter der Wirklichkeit, unter der zufälligen Erscheinung, und gilt es nicht vielmehr den heimlichen Kern aus der vergänglichen Hülle zu lösen, die subcutanen Seelenbewegungen in der Tiefe zu erlauschen? Das ist die Aufgabe der Kunst. Und gerade der grosse Dichter, auf den sich jene Berliner mit Unrecht berufen, gerade Henrik Ibsen verlangt wie kein Anderer vom Schauspieler, dass er von der Fläche der Erscheinungen auf den Grund, aus der zufälligen Wirklichkeit in die ideale Wahrheit, in das verborgene Wesen der Dinge dringt. Ja, es ist vielleicht der einzige Fehler dieses herrlichen Dichters, den äusseren Ereignissen mehr inneres Leben zu geben, als schauspielerische Mittel auszudrücken vermögen. Denken Sie an den ausgezeichneten Vortrag des Baron Berger über Rosmersholm! Was da in jedem Worte Alles steckt! Und diese unendliche innere Wahrheit unter den scheinbar zufälligen Sätzen soll der Schauspieler zeigen! Es ist kaum möglich. Aber gewiss ist es jenen Berlinern unmöglich, denen es genügt, ein paar auffällige Aeusserlichkeiten an der Oberfläche wirksam zu copiren.“

Nun wende ich ein: „Die Berliner sagen, dass sie nicht bloss eine Copie der Wirklichkeit wollen. Sie wollen mehr. Sie wollen die psychologische Entwicklung zeigen, wie die Gestalten werden, wachsen, sich verändern, während man früher die Charaktere immer schon im ersten Act ganz fertig und ausgewachsen auf die Bühne stellte.“

„Aber das ist auch wieder nur ein Schlagwort! Entweder drückt es etwas ganz Selbstverständliches aus oder es ist einfach falsch. Der Charakter bringt doch, wenn er das erstemal auf die Bühne kommt, schon seine ursprüngliche Anlage und die Spuren seiner früheren Schicksale, er bringt sozusagen eine deutliche

Zeichnung mit, die ein grosses Ereigniss später freilich verändern mag. Wenn Sie Jemanden jetzt das erstemal sehen, so wissen Sie doch gleich: er ist weich, er ist geschwätzig, er ist in kleinen Gedanken befangen oder er ist gross, leidenschaftlich und heftig. Und diese Mittheilung, die Ihnen im täglichen Leben Jeder gleich von seiner Natur gibt, die muss Ihnen auch der Schauspieler von der Natur seiner Rolle geben. Nun gibt es freilich Rollen, bei den grossen Dichtern, die sich später gleichsam erst öffnen und einen unvermutheten Inhalt zeigen, und es gibt andere, die sind wie die Figuren der Bilderbögen: sie haben nur eine Seite und hinten ist Luft. Aber das ist die Sache des Dichters. Der Schauspieler kann da nichts machen.“

„Sie glauben also, dass dieser sogenannte neue Stil der Berliner aussichtslos und ohne Zukunft ist?“

„Eine Episode, die ohne Spur vergehen wird. Sie ist überhaupt nur durch Missverständnisse aus der Litteratur über die Schauspieler gekommen. Ich glaube, wir stehen vor einer neuen Kunst, weil wir rings in einem neuen Leben stehen. Tausend neue Motive drängen uns. Die verlangen wir auch in der Kunst. Wir verlangen einen neuen Inhalt der Kunst, die socialen Fragen, wie der Arbeiter heute die ewigen menschlichen Conflictte empfindet — das ist der Weg. Formale Experimente können uns nicht befriedigen.“

---

## II. Hugo Thimig.

Ein Sonntag, hell und frisch, nach dem Essen, und ich wandere gemächlich, Schwänke im Sinn, durch das laute, holprige, gelbe Viertel der Mediciner. Es ist, wie um mich das elastische Gewühle gleitet, das



niemals stösst, die richtige Sensation des Wienerischen von Lustbarkeit und Spielerei, als wäre das ganze Leben hier nur so zum Zeitvertreibe aufgestellt und eben aus einem vergnüglichen Schächtelchen geholt. Wenn man dann vor der Linie draussen aus dem Gerassel der Wagen und der Bahnen in die Feldgasse biegt, da versinkt die Stadt und wird mit Winkeln und Hütten und Zäunen plötzlich Provinz: spielende Kinder, Burschen vor den Schänken, schwatzhafte Mägde, behagliches Gaffen an jedem Fenster und überall der zufriedene Schritt von guten Menschen, die nicht nervös sind. Hier mitten im Cottage, wo Währing und Döbling sich streifen, wohnt Hugo Thimig. Ein schlankes, munteres Häuschen. Und rings schnurrt aus zierlichen Gärten wie eine heimlich verhaltene Heiterkeit und Neckerei.

Es gibt sehr guten Kaffee und wir plaudern. Das Zimmer, geräumig, weit und ernst, in stillen und nachdenklichen Farben, wartet gelassen, bis man von selber seine ruhigen Reize sucht. Es drängt nichts prahlerisch auf. Das Theatralische der Wohnungen nach der Mode, wo sich Alles ungeduldig gleich mit schriller Stimme meldet, fehlt ihm. Man fühlt es als Rahmen, der Stimmungen fassen, nicht geben soll.

Erst geht es gemüthlich kreuz und quer über tausend Dinge. Er hat sich jetzt in der grünen Steiermark angekauft. Und es ist lustig, wie sich in seiner Rede der glückliche Stolz des Besitzes und lieber Hoffnungen auf schöne Jahre mit einer leisen Ironie über die eigene Freude und dem Behagen des Erzählers mischt. Er macht dazu jenes listige und durchtriebene Gesicht, das oben immer streng und gravitatisch bleibt und um die ausgelassenen Lippen unten tausend verrätherische Possen hat. Es fällt mir auf, wie er dem jüngeren Coquelin gleicht.

Ich habe nun auch meine kleine Bosheit. Ich sage ihm, warum ich eigentlich komme. Er erschrickt. Er sieht mich an, wie einen Zahnarzt. Er denkt: man kann wirklich auf der ganzen Erde Niemandem mehr trauen — und dabei habe ich doch dem Menschen nie etwas gethan! Aber er zwingt seinen Schmerz und fasst sich männlich. Und ich lese deutlich auf seiner entschlossenen Miene den starren Vorsatz, allen Fragen zu entweichen.

Ich denke mir: Warte nur, du beisst doch an! Du bist ja ein Künstler! Du hältst es ja nicht fünf Minuten aus, dass über deine Kunst geredet wird, und du sollst schweigen. So sage ich denn allerhand, das ihn etwa reizen möchte, und wir sitzen uns eine Weile gegenüber, wie ein geduldiger Fischer, den die Angel nicht ermüdet, und ein kluger Hecht, der sich nicht rührt. Aber endlich hält er sich nicht länger und muss lachen und vergisst den Vorsatz und bricht los und — zwei wunderbare Stunden hat er mir dann erzählt.

„Ah, Naturalismus! Es kommt nur darauf an, was man unter Naturalismus versteht. Schröder und Iffland — wenn Sie wollen — sind auch Naturalisten gewesen. Wenn es heissen soll, dass der Schauspieler die Wahrheit sucht, die höchste irgendwie erdenkliche und überhaupt erreichbare Wahrheit —“

„Als das einzige und ausschliessliche Gesetz der Kunst, wohl verstanden —“

„Bitte — wir sprechen nicht von der Kunst überhaupt, wir sprechen jetzt nur von meiner Kunst, von der Kunst der Bühne. Da fragt es sich aber zunächst gar nicht, was ich will, sondern was der Dichter will. Das ist mein Gesetz. Nicht meiner eigenen Laune, sondern seiner Absicht muss ich gehorchen. Dem Dichter und der Dichtung habe ich zu dienen.“

„Ist das so ohne jeden Zweifel, dass die Dichtung der Zweck und der Schauspieler das Mittel ist? Ich

kenne Künstler, die es umgekehrt wollen. Ich kenne Künstler, die den Dichter und sein Werk vielmehr nur als eine Gelegenheit nehmen, sich selber zu gestalten, auszudrücken und mitzuthemen.“

„Das mögen sehr interessante und wohl auch wirksame Künstler sein — vielleicht, ich weiss es nicht. Aber Schauspieler sind sie keine — das weiss ich. Der Schauspieler ist an den Dichter gebunden. Es ist sein Beruf, aus dem Geiste der Dichtung zu gestalten. Er gibt gleichsam der Seele des Dichters seinen Körper.“

„Also wenn der Dichter ein Naturalist ist . . .“

„Natürlich — wenn der Dichter auf die Strasse geht, da hilft nichts, da muss der Schauspieler mit, mitten ins Gedränge der derbsten Wirklichkeit. Dagegen wehren wir uns auch gar nicht. Nur darf man uns das nicht auf einmal als eine ewige Regel für Alles einreden wollen. Unsere Kunst ist nicht so einfach. Es gibt keinen alten und keinen neuen Stil, nach welchem das Eine wie das Andere zu spielen wäre, sondern jede Dichtung verlangt nach ihrer besonderen Weise ihren besonderen Stil. Natürlich liegt einem nicht Alles gleich. Nur soll man dann ehrlich sagen: ich spiele die naturalistischen Sachen lieber, weil ich sie besser treffe. Aber nicht — ich treffe besser den naturalistischen Stil, folglich muss jetzt Alles so gespielt, Alles in die nämliche Schablone gezwungen werden, wenn es auch dem Dichter den Magen umdreht und sein Werk zerstört! Der vollkommene Schauspieler wäre, wer die Herrschaft über alle Stile hätte, gleich fähig, die schwanken Schatten der heimlichsten Träume und alle trotzig Fülle der lautesten Wirklichkeit zu gestalten, genau wie es jedesmal der Dichter will. Sehen Sie die Duse . . .!“

„In der Verehrung und Liebe der Duse treffen sich alle Parteien.“

„Es ist wohl das Höchste, was unsere Kunst überhaupt vermag. Und die richtet sich nicht den Dichter her, sondern sie gibt sich der Dichtung hin. In jeder Rolle ist sie völlig neu und anders.“

„Aber sie hat doch auch manche Sachen . . .“

„Gewiss . . . das Schlenkern mit den Armen, das Wühlen hinten im Haar . . . mein Gott, Keiner kann aus seiner Haut!“

„Ich meine noch mehr. Sie hat Sachen, die man an jeder Anderen naturalistische Unarten nennen würde . . .“

„Zum Beispiel?“

„Mit dem Rücken zum Publikum spielen; die undeutliche Rede; die schöne Pose vermeiden und sogar gefissentlich die hässliche begünstigen . . .“

„Mein lieber Freund, ich bestreite das! Sie vermeidet nicht die schöne Pose, sie begünstigt die hässliche Pose nicht, sie denkt überhaupt gar nicht an die Pose, sondern Alles ergibt sich ungesucht, ohne Zwang und Absicht, ganz von selbst, aus ihrem starken Gefühle der Situation. Nichts suchen, Alles finden — das ist das Geheimniss der echten Kunst. Wie Einer denkt, etwas zu „machen“, in der Situation selbst an irgend eine Vorschrift denkt, der ist schon verloren, ob es nun eine idealistische oder eine naturalistische Vorschrift ist.“

„Sie sind also eigentlich für keinen der Stile, zwischen welchen heute gestritten wird?“

„Ja — oder auch, wenn Sie wollen: ich bin für alle — wie es gerade meine Rolle braucht.“

„Sie fügen sich durchaus der Dichtung?“

„So viel ich es nur irgendwie vermag. Ich suche sie so intensiv zu fühlen, bis sie am Ende über mich kommt, alles Andere verdrängt und mich völlig verwandelt. Zuerst muss ich die Rolle sehen, die Züge, die äussere Gestalt, die Geberden meiner Figur. Oft

geschieht das gleich von selbst, mit einem Schlage — ich weiss nicht woher. Anderemale taste und zögere ich lange. Da müssen denn Stiche, Sammlungen, alte Jahrgänge der „Fliegenden“ her — nicht als ob ich dort die Bilder meiner Rollen fände, aber irgend eine Kleinigkeit an ihnen genügt, sie aus mir zu erwecken. Dann erst, wenn sie leibhaft vor mir stehen, dringen sie in mich, überwältigen mich gleichsam und bestimmen in einer förmlichen Extase der Nerven meine Töne und Gesten. Nur muss ich freilich dann, wenn diese meine eigene Illusion sich auch Anderen mittheilen soll, diesen Process oft wiederholen, bis seine sämtlichen Erscheinungen herausgehoben und mir gehorsam und geläufig werden. Die Dichtung mächtig empfinden, diese Empfindung bis zur völligen Ergriffenheit von der Rolle steigern, dann aber bändigen und zwingen, dass sie Einem auf den Ruf gehorcht — das ist nach meiner Meinung, nach meiner Erfahrung das ganze Geheimniss unserer Kunst. Gefühl und Herrschaft über das Gefühl müssen sich treffen, wenn es einen Schauspieler geben soll, und dann mag er sich gelassen der Rolle vertrauen, die ihm schon den rechten Stil dictiren wird. Es gilt eben, dass es Einer hat und dass er es kann — alles Andere ist unnützes Gerede. So hat man es an der Burg immer gehalten und daran werden die muthwilligen Neuerer nichts ändern. Es ist uns nicht bange.“

Wir treten hinaus in den sanften Athem des Abends. Er geleitet mich durch den Garten und wir plaudern noch Manches. Er ist heiter und froh. Es hat ihm offenbar gar nicht so wehe gethan, wie er erst glaubte.

Es ist mit dem Interviewen wie mit dem Küssen: mit Ausdauer, wenn man sich nur nicht abschrecken lässt, gewöhnt man jede Unschuld daran und sie findet es dann sogar ganz nett.

Sehr vergnügt wandere ich heim. Ich rechne: Einen famosen Kaffee, zwei suggestive Cigarren und ein kleines Compendium der Schauspielkunst — man kann seinen Nachmittag nicht profitabler verwenden.

### III. Adele Sandrock.

Ein bunter, üppiger Salon, sehr decorativ gestellt, etwa wie Sandor Jaray einzurichten liebt. Auf einer Staffelei, gleich rechts von der Thür, die grosse Scene aus der „Eva“ ungestüm und grell auf den Effect gemalt. Und rings von schmalen Poufs und zierlichen Causeusen ein anmuthiges Gedränge.

Sie ist sehr krank gewesen und fühlt noch die Spuren. Es klingt müde und schmerzlich aus ihrer sanften Stimme. Sie klagt über ihre Nerven.

„Ah! das bisschen Kunst kommt Einem theuer genug! Man bezahlt es mit Gesundheit und Leben.“

Jedes Wort, das sie sagt, ganz leise und einfach, ohne den Aufwand von Ton und Geste, den Schauspielerinnen sonst lieben, gelassen und schlicht, klingt wie aus der letzten Tiefe des Gemüthes. Es hat einen feuchten Glanz von Seele.

„Das Spielen greift Sie sehr an?“

„Sehr. Ich leide unendlich. Nach der Vorstellung liege ich oft eine Stunde, ganz gebrochen und erschöpft, bis ich mich langsam erst wieder besinne. Ich lebe eben so völlig in der Rolle, dass ich Alles wie mein eigenes Schicksal empfinde. Ich fühle das Leid der Gestalten, welche ich spiele, so heftig, dass ich es im wirklichen Leben nicht heftiger empfinden könnte. Dass ich auf der Bühne bin, vergesse ich überhaupt ganz. Sonst könnte man ja auch nicht spielen.“

„Na —“, sage ich zweifelhaft. „Es gibt schon auch Künstler, und ganz bedeutende Künstler, die in

den wildesten Leidenschaften, die sie spielen, ganz kalt und ruhig und ungestört bleiben, ohne jede Empfindung.“

Die grossen frommen Kinderaugen, die an Gabriel Max erinnern, schauen erstaunt. Dann zuckt sie die Achseln. „Die sind sehr zu beneiden. Wenigstens bleiben sie gesund und frisch dabei. Aber ich kann es mir nicht vorstellen. Ich kann mir nicht denken, wie man das macht. Ich kann mir nicht denken, wie man spielt, ohne selber Alles zu empfinden, als wäre es das eigene Leben.“

„Sie spielen, als wäre es gar kein Spiel, sondern Wirklichkeit und Wahrheit? So empfinden sie es selbst?“

„Ich kann es mir gar nicht anders denken. Man muss doch wohl so spielen.“

„Sie lassen sich also bloss von Ihrer Empfindung leiten und treiben, von Ihrer Empfindung allein, ohne jede Rücksicht, ob das gerade auch immer schön sein wird?“

Sie zögert einen Augenblick. Ich erkläre es deutlicher. „Ich meine, Sie werden niemals in irgend einem Moment Ihrer Rolle sagen: im Leben würde ich jetzt zwar Dieses oder Jenes thun, aber es sieht nicht gut aus, es beleidigt das Auge oder das Ohr und darum wähle ich eine vielleicht weniger natürliche, aber desto schönere Pose.“

Sie lächelt leicht, wie über Jemanden, der etwas ganz unbegreiflich Dummes gesagt und offenbar von der ganzen Geschichte keine Ahnung hat. „Sie stellen sich das merkwürdig vor! Als ob man überhaupt in einem solchen Moment überlegen könnte, was sich besser macht, was schön aussieht und wirkt! Das kommt doch Alles aus dem Drange des Gefühles, ohne dass man es selber eigentlich weiss. Natürlich, wenn man nicht ganz ungraziös und ungeschickt ist, wird

ja nicht leicht etwas direct hässlich werden. Aber absichtlich eine schöne Pose suchen —! Sehen Sie: darum mag ich auch das ganze Gerede von Realismus und neuem Stil, und wie die Sachen alle heissen, nicht. Offen gestanden, ich begreife es gar nicht. Es kommt mir ganz unkünstlerisch vor. Was nützen denn alle Vorschriften und Regeln, wie es Einer machen soll? Wenn es Einer überhaupt erst künstlich „machen“ muss, wenn er es nicht von selbst, aus der blossen Empfindung trifft, dann ist er mit allen schönen Grundsätzen doch verloren. Und glauben Sie mir; das Publikum fühlt das ganz deutlich. Das Publikum verlangt vom Schauspieler, dass er ihm nichts „vormacht“, sondern das wirklich Alles ehrlich empfindet. Darum hört man heute so viele Klagen und die Leute sehnen sich nach der alten Zeit zurück, nach den grossen Namen von früher — weil viel zu viel geredet und geklügelt und gekünstelt und nicht genug empfunden wird. Und dann muss ich schon sagen: auch die neuen Dichter sind schuld, welche gerade das Hässliche, das Widerliche suchen, die Gemeinheit und Niedertracht des Lebens, die es ja gibt, aber gegen die sich doch jede gute Natur wehrt und empört. Man möchte doch gerade von der Kunst vielmehr einen sittlichen Trost, gleichsam einen Anker, an dem sich die edlen, aber rathlosen Gefühle halten könnten. Ich darf das sagen, weil ich es selber erfahren habe. Wer bei der Bühne von der Pike auf dient, kennt das Leben.“

Wir plaudern dann noch über manches Detail der realistischen Technik. „Sehen Sie, das halte ich zum Beispiel auch für ganz falsch, dass die Leute jetzt auf einmal Schiller im Conversationston spielen. Und das geschieht im Namen der Wahrheit! Als ob das Wahrheit wäre, wenn der Don Carlos so redet, wie der Schauspieler X. im gleichen Falle reden würde! Der Herr X. ist ein kleiner Schauspieler und der Don Carlos



ist ein spanischer Prinz — das macht doch einen Unterschied. Und wenn der Herr X., statt sich mit seinem Gefühle in einen spanischen Prinzen zu versetzen, die Töne und Geberden aus seinem eigenen Leben holt, so bleibt das immer eben der Herr X. und wird niemals ein spanischer Prinz. Es ist die schlimmste Versündigung an der Wahrheit. Sie erreichen gerade das Gegentheil. Das mag Alles vielleicht ein bisschen scharf und unnöthig bitter klingen. Aber Sie wissen nicht, welcher Missbrauch mit dem Worte Realismus heute getrieben wird. Jeder Anfänger, der nichts kann und ganz gefühllose Töne bringt, sagt Einem einfach: Ja, bitte, das wird jetzt so gemacht, das ist realistisch! Aber an solchen Aeusserlichkeiten verdirbt die Kunst, die nicht leben kann ohne grosse, echte, ungekünstelte Gefühle.“

---

#### IV. Fritz Krastel.

Als Meister Schliessmann Krastel in das schwarze Reich seiner „Schatten“ nahm, da nahm er ihn vom Tische der zechenden Gesellen, mit dem schäumenden Pokale. Was Schliessmann thut, ist immer wohlgethan; der kennt sich aus. Ich will ihm folgen.

Ich könnte auch nicht als der trockene Frager zu ihm, der gelassen mit polizistischer Miene notirt. Ich werde, wenn ich ihn sehe, von ihm höre, leicht ein bisschen schwärmerisch. Er weckt mir Erinnerung schöner, reiner, unwiederbringlicher Gefühle. Ich habe von ihm zuerst die grossen Rollen der klassischen Dichtung gesehen, an welche der gläubig empfindsame Jüngling seine edelste Herzlichkeit gibt, den ganzen Schwung von erster Begeisterung und Liebe. Das vergisst man nicht und immer bleibt dem Gemüthe eine dankbare Spur.

Es ist beim Leidinger eine Runde fröhlicher Genossen. Er sitzt zwischen Udel und Alexander v. Weilen. Der breite, ungestüme Hüne daneben ist der Director Gross des Schlosstheaters von Totis. Karlweis, der Vater des Wiener Romanes, frozzelt drüben sanft, aber beharrlich die Mitwelt. Sonst gibt es noch so einige Herren aus dem Publikum.

Das ist mir ganz lieb. Ich werde nicht bloss seine Meinung hören. Ich höre auch gleich die Meinung von Laien. Die Künstler verachten sie mit Unrecht. Endlich entscheidet doch sie allein das Glück der neuen Versuche.

Es dauert nicht lange und wir sind mitten d'rin. Krastel will vom „Naturalismus“ nichts wissen: „Man lässt sich durch falsche Phrasen bethören, die nur verwirren und nichts nützen. Es handelt sich gar nicht um Naturalismus. Es handelt sich vielmehr um Natur. Natürlichkeit in Rede und Geberde ist das grosse Gesetz, die grosse Pflicht der Schauspielkunst. Nicht naturalistisch soll der Schauspieler sein, sondern natürlich.“

Einer aus dem Publikum, energisch begeistert: „So ist es! So ist es immer gewesen!“ Und er thut einen kräftigen Zug.

Und Krastel weiter: „Der Naturalismus führt vom rechten Wege ab. Was wir auf der Bühne brauchen, ist Wahrheit, mächtige Empfindung des Lebens und Natur. Man kann das gar nicht oft genug wiederholen: natürlich, natürlich sein — das ist die einzige Regel, an die sich der Schauspieler halte!“ Er redet sich warm, das Auge sprüht, und in den Worten schwillt jene mächtige, zauberische Melodie, die jeder Wiener kennt und liebt.

Ein Anderer aus dem Publikum, um mir definitiv jeden Zweifel zu nehmen: „So ist es! Das ist es!“ und auch wieder mit einem kräftigen Zuge.

Ich thue also auch einen kräftigen Zug und meine dann ganz bescheiden: „Ich sehe bloss da eigentlich noch keinen rechten Unterschied. Natürlich sein, um jeden Preis, Natürlichkeit als die einzige Regel — das ist es ja gerade was die Naturalisten wollen.“

„O nein! Natürlichkeit ist ganz etwas Anderes als Naturalismus, ganz etwas Anderes!“

„Ganz etwas Anderes!“ wiederholt nachdrücklich der Chor.

„Natürlichkeit und Naturalismus haben nichts gemein. Im Gegentheil. Die Naturalisten sind nicht natürlich — gar keine Spur! Die Naturalisten sind einfach Leute ohne Innerlichkeit, ohne die Töne der Leidenschaft und der grossen Empfindung, ohne Temperament, unfähig zu sprechen und den Vers zu behandeln — und den ganzen Naturalismus haben sie bloss erfunden, um ihre Mängel zu verdecken. Das ist es.“

„Das kann man eigentlich doch nicht so sagen! Schau'n Sie — Kainz zum Beispiel, der freilich selber vom Naturalismus nichts hören will, aber nun einmal als Naturalist gilt —“

Alexander v. Weilen: „Kainz ist sogar ein unvergleichlicher Sprecher.“

„Kainz meine ich auch gar nicht. Ich rede von den Anderen — was sonst heute auf den norddeutschen Bühnen Komödie spielt und naturalistisch heisst. Und das ist schrecklich! Sie zerhacken, entstellen und misshandeln den Vers und es fehlt ihnen jede Wärme. Es fehlt ihnen ganz einfach da —.“ Er deutet auf das Herz.

Allgemein: „So ist es! So ist es!“

Ich werde kleinlaut: „Also, kurz und gut, es scheint, dass Sie den neuen Stil . . .“

Da bricht es nun aber böse los. „Stil, Stil! Wenn ich überhaupt das Wort schon höre . . .! Stil ist

immer nur die Krücke lahmer Naturen, die sonst nicht weiter kommen.“

„Stil ist — wenn einer kein Talent hat, dann erfindet er sich allerhand!“ Und: „Stil ist Schwindel!“ Und: „Wer von Stil redet, ist gar kein Künstler!“

So wettet es rings gegen mich. „Na also,“ sage ich möglichst gemüthlich, weil ich nicht gern erschlagen werden möchte, „da wären wir ja mitten im schönsten Naturalismus! Nämlich, die absolute Stillosigkeit — mehr will auch der radicalste Naturalist nicht.“

Karlweis verschluckt ein Schmunzeln und blinzelt wie ein Eidechselein. Udel, der ein bisschen eingeschlafen war, erwacht von dem Tumult und fragt bestürzt: „Was gibt's denn eigentlich? Ja, was gibt's denn? Was ist denn g'scheh'n?“

„Ja, wenn Sie das Naturalismus nennen! Dann habe ich ja nichts dagegen! Worauf es ankommt, das ist die Natürlichkeit. Es geht ein gewaltiger, unaufhaltsamer Zug durch die deutsche Schauspielkunst, aus tausend Zeichen vernehmbar, nach Natürlichkeit und Wahrheit. Hoffen wir, dass er siege!“

„Darin sind wir ganz einig. Nur ist die Sache damit noch nicht erledigt. Natürlichkeit und Wahrheit — gut, schön! Wie nun aber, wenn die Wahrheit in Conflict geräth mit der Schönheit? Was dann?“

„Das darf sie eben nicht! Das darf sie niemals!“

„Aber angenommen, dass . . .! Es wäre einmal ein Conflict zwischen Schönheit und Wahrheit. Was dann? Wie soll da entschieden werden? Auf Kosten der Wahrheit oder der Schönheit?“

„Die echte Wahrheit ist immer zugleich auch die wahre Schönheit.“

Nun klammere ich mich an die Duse. „Sehen Sie — die Duse ist da ganz anders. Die zögert nicht, sich für die unbedingte Wahrheit zu entscheiden, selbst

auf Kosten der Schönheit. Sie opfert die Schönheit für eine desto natürlichere Wirkung.“

„Ja, die Duse!“ — „Ja, natürlich die Duse!“ — „Die Duse ist eben die Duse!“ — Und einer von Denen aus dem Publikum erklärt es mir ganz deutlich: „Dafür ist die Duse ein Genie! *Quod licet Jovi*, und so weiter, Sie wissen schon! Die Duse ist ein Genie, aber diese Berliner, die nur mauscheln . . .“

„Wer?“ frage ich erstaunt. „Wer mauschelt?“

„Aber die Berliner — Alle! Gehen Sie einmal ins „Deutsche Theater“ und hören sich das an!“

Einstweilen hat Krastel sich etwas besonnen. Jetzt hat er es. „Ich will Ihnen ein paar Verse sagen, die ich einmal in das Stammbuch eines Schauspielers geschrieben :

Die Schauspielkunst kann leicht erklärt uns werden:  
Natürlich sei in Worten und Geberden!  
Doch was Natur und wie Natur zu finden,  
Das ist der Punkt, den Wen'ge nur ergründen!

Da haben Sie in vier Zeilen meine ganze Meinung. Darauf kommt man, wie viel Einer über unsere Kunst sinne und sich bemühe, immer am Ende wieder zurück. Und es wird wohl, denk' ich, so bleiben.“

Ich gehe dann einsam heim, im hellen Nebel, der grün vom Monde fällt, und immer tönt der volle Zauber seiner Stimme nach und es drängen sich um mich seine heldischen, unvergesslichen Gestalten. Was einer denkt, ist doch am Ende ganz gleich in der Kunst. Haben muss er's.

Bloss Eines möcht' ich gerne wissen: warum sind die Herren aus dem Publikum gar so böse auf den Naturalismus? Ich wette doch, sie haben noch keiner einen Naturalisten gesehen. Man müsste einmal einen zum Leidinger bringen.

### V. Alfred Freiherr v. Berger.

Eine Stube behaglicher Gelehrsamkeit, strenge, still und lauschig; grosse offene Bibliotheken rings an den Wänden und breite, tiefe Denkerstühle um den mächtigen Tisch.

Ein bisschen, ein ganz klein bisschen merkt man gleich den Professor: an dem Gewichte der Worte, an der steiferen, langsameren Würde mancher Geberde und auch an jener eifrigen Sorge aller Sätze, welche der Verkehr mit Schülern gibt, ob der Hörer schon recht versteht oder ob es noch einmal deutlicher zu wiederholen ist. Aber Geselligkeit, Gewohnheit der grossen Welt und der Umgang mit den Künsten haben die gelehrte Art geschliffen und es ist jetzt eine anmuthige Mischung von Katheder und Salon — halb Magister und halb Dilettant. Man könnte ihn als einen graziösen Pedanten definiren, wo denn freilich beide Worte ein wenig von ihrem Sinne lassen und mildern müssten.

Er plaudert sehr hübsch, zwischen der Causerie ohne Zweck, die nur das holde Spiel gefälliger Phrasen will, und dem Gespräche um eine Sache, das auf ein Resultat zielt. Er hat die Uebung der freien Rede, stockt nicht, springt nicht ab, verliert keine Wendung und schlägt an kein neues Thema, bevor das erste erledigt ist. Er spricht leicht und geschmeidig, aber man hört doch, dass hinter allen Worten viele Arbeit von Gedanken steckt; sie sind gleichsam wie Aufschriften und Auszüge von Capiteln, welche verschwiegen werden. Er liebt, was man die stenographische Rede nennen könnte, indem er gern ein Wort wählt, unter dem eine ganze Gruppe von Ideen sitzt, und eine ähnliche Kürzung auch von der Antwort erwartet, so dass immer nur die Anfänge und die Enden der Discussion gegeben, die langen Reihen dazwischen unterschlagen

werden. Es ist der Ton der wissenschaftlichen Seminare von heute, den die jüngeren, geflissentlich modischen Docenten haben.

Wir erörtern den Werth der Theorie für die Bühne. „Ich glaube, man überschätzt die Theorie. Man sollte lieber die Technik weniger versäumen. Die Franzosen, die Italiener arbeiten mit 40, 50 Proben. Da kann der Schauspieler freilich eine ganz andere Sicherheit gewinnen. Der deutsche Schauspieler, selbst wenn er unabhängig vom Souffleur ist, bleibt immer noch abhängig vom Gedächtniss. Er muss sich, während der Partner spricht, schon auf die Antwort besinnen, sieht den nächsten Satz vor sich und sagt ihn dann nach. So geschieht es, dass seine Rede gelernt scheint, statt ungesucht aus dem Gefühle zu kommen. Auch muss er, wenn überhaupt nur drei-, viermal probirt wird, schon fertig auf die erste Probe kommen, was dann ein Studium nach dem Texte, statt aus der Situation bedingt.“

„Gerade in diesem Sinne haben die Berliner, die Leute vom sogenannten neuen Stil, viel Gutes gewirkt.“

„Gewiss — ich bin der Letzte, der das leugnen würde. Ueberhaupt — ich gelte ja für einen heftigen Vertheidiger des alten Stiles, aber es fällt mir durchaus nicht ein, die Verdienste des neuen zu verkennen. Und selbst in den Punkten, wo er mir nicht genügt, gebe ich nicht den Schauspielern die Schuld, sondern dem Publikum. Der neue Stil ist ja keine willkürliche Erfindung, sondern er hat im Publikum seinen Grund, in diesem merkwürdigen Publikum von heute, das Nichts zugibt, sondern den Dichter wie einen Hochstapler behandelt, mit dem man auf der Huth sein muss und von dem sich der Kluge nicht einfangen lässt. Dieses Publikum sucht Etwas darin, nicht mit der Dichtung zu gehen, ihren Voraussetzungen zu widersprechen und sich ihren Wirkungen zu entziehen. Da muss denn natürlich mit

allen Mitteln ein unwiderleglicher Schein von Wirklichkeit gesucht werden, gegen den auch der findigste Zweifel nichts vermögen soll. Daher jene Mischung von Nicolai und „Sturm und Drang“ in der neuesten Litteratur, welche nothwendig diese neue Schauspielkunst ergeben musste. Und die armen Dichter brauchen einen ungeheuren Aufwand von Kunst und erschöpfen ihre Kraft, um nur endlich im vierten Act das Publikum dahin zu bringen, wo sie viel lieber überhaupt erst beginnen würden. Betrachten Sie nur einmal die Technik der Ibsen'schen Werke und vergleichen Sie damit etwa den älteren Shakespeare, das „Wintermärchen“ zum Beispiel, das sich die Exposition der Eifersucht einfach schenkt und gleich mit dem fertigen Resultate einsetzt — das habe ich Euch im „Othello“ gezeigt, diesmal handelt es sich um etwas Anderes! Aber wo darf denn das heute ein Dichter? Ja, wenn wir ein Publikum hätten, das mit dem Dichter geht und sich seinen Absichten fügt! Die ganzen ehernen Gesetze der Bühne sind eigentlich nichts als Compromisse zwischen dem Schwunge des Dichters und dem Publikum, das nicht folgen will oder nicht folgen kann.“

„Da kommen wir auf meine fixe Idee eines *Théâtre d'art*. Mit jenem widerspenstigen Haufen geht es nicht. Aber warum sollen die paar Leute, die es doch auch noch gibt, mit einer ernsten Liebe der Kunst und einer aufrichtigen Begierde zur Schönheit — warum sollen denn diese desswegen verzichten müssen? Warum schaffen sich denn, da die anderen Theater nun einmal alle bloss für den Mob sind, die Künstler nicht ihre eigene Bühne?“

„Das Bedürfniss wäre freilich da. Aber ich glaube nicht, dass es Ihnen gelingen wird, die praktischen Hindernisse zu überwinden. Ich glaube eher, dass es mit dem Theater überhaupt bald aus sein wird.“

„Die Goncourts glauben das auch.“



„Lenau hat es schon vor 60 Jahren prophezeit. Da hat er sich nun freilich getäuscht. Aber mit diesem Geschlechte von heute, das ich nicht billige, aber wie es nun einmal ist, mit diesem Geschlechte der Nüchternheit und des kalten Verstandes verträgt sich das Theater nicht mehr.“

„Es lebe der Circus! Die Malerei wird Panorama, die Bühne wird Circus. Eine höchst erbauliche Zukunft!“

„Haben wir denn eigentlich noch so weit zum Circus? Streift ihm nicht schon der Naturalismus? Ob Einer Thierstimmen äfft oder Menschen imitirt — wo ist denn da eigentlich noch ein Unterschied? Was den Circus und die Kunst trennt, das ist gerade das, was dem Naturalismus und dem neuen Stil fehlt: die Innerlichkeit, welche sich in keiner Geberde äussert, keine leiblichen Zeichen hat, in der Seele bleibt — der Schwung und Adel der Gesinnung, welche wir fühlen, aber nicht ausdrücken können. Das ist die Lücke des Naturalismus. Darum lassen uns alle seine Künste, so sehr wir sie oft mit dem Verstande bewundern, am Ende doch unbefriedigt und leer.“

„Daher auch der Symbolismus . . .“

„Ja — aber ist der Symbolismus denn eigentlich was Neues?“

„Was ist überhaupt neu? In der Kunst! Sie möchte eben den Ausdruck des ganzen Menschen und vermag doch immer nur Theile!“

---

## VI. Ferdinand Bonn.

Wer Ferdinand Bonn, ohne ihn zu kennen, irgendwo auf dem Lande träfe, würde keinen Schauspieler vermuthen. Er hat eher was vom Officier im Civil, von einem schneidigen, in allen Künsten des Leibes erfahrenen

Cavalleristen. Die offene, freie und kräftige Miene unter den kurzen blonden Locken lustig und gesund, von Sonne und Wind gehärtet und gebräunt; das helle, kluge, sichere Auge eines Schützen; die flinken, schlanken, burschikosen Gesten; der turnerische Gang und die schlichte, ungezwungene Rede, die gerne die breiten, behäbigen Töne der bayerischen Zunge streift — es lässt sich kaum ein grösserer Gegensatz zu dem romantischen Komödianten der Tradition, der auch im Schlafrock noch immer der tragische Held bleibt, denken. Er ist ja vielleicht auch ein bisschen Poseur. Aber dann ist es vielmehr das Nichtposieren, das er posiert.

Wir speisen zusammen, in seiner Wohnung hinter dem Parlamente, welche wie das Atelier eines Malers ist, aber eines, der gerne ein bisschen auch in den anderen Künsten neugierig hospitiren würde. Wir trinken Sect und eigentlich ist es sehr gemüthlich. Aber ich kann mir nicht helfen — ich bleibe befangen, fast ängstlich. Das ist nicht ohne Grund. Er hat mir nämlich gerade von seinem Koch erzählt.

Dieser Koch ist sehr geschickt, ein Meister seiner Kunst und auch sonst eine Perle. Nur ärgert er sich rasch und wird gleich wild. Dann hadert er heftig mit der Welt und schmäht das Leben. Er ist überhaupt ein pessimistisches, misanthropisches Temperament und trägt für alle Fälle immer Gift bei sich, ein Ende zu machen, wenn ihm der irdische Jammer einmal ganz unerträglich würde. Nun muss ich schon sagen: philosophisch hat ja der Mann wahrscheinlich Recht, aber so ein reizbarer und menschenfeindlicher Koch mit Gift, das ist so eine Sache! Wer kann denn wissen — und wenn ich dem heiklen Herrn am Ende nicht gefalle? Es gibt oft ganz unverständliche Antipathien. Aber was bleibt mir übrig, als tapfer zu verharren und wenigstens möglichst in Schönheit

zu sterben, wie ein Held, in der starren Faust das unentwegte Blei?

Er ist Causeur. Er plaudert sehr hübsch, von tausend Dingen durcheinander, mit lustigen Anekdoten und Geschichten und indem er seine Beispiele bald aus der Malerei, bald aus der Dichtung, bald aus dem Leben holt. Er hat an allen Künsten ein bisschen genippt. Rings hängen Skizzen und Studien von seiner Hand. Und die Geige wartet.

Ich sage: „Wissen Sie, was mir das Wichtigste ist? Ich brauche dringend einen Naturalisten. Sonst geht mir das ganze Interview nicht zusammen. Alle gegen den neuen Stil. Niemand dafür — ich bitt' Sie: was werden dann da die Berliner sagen?“

Er lacht und sieht mich bedenklich an: „Ich weiss nicht, ob ich Sie vielleicht nicht enttäuschen muss. Allerdings ist mein Name in dem „Kastel“ Naturalismus untergebracht — ganz hinten in der Ecke, bei den Giften mit einem Kreuz. In irgend ein Schubladl muss ja einmal jeder deutsche Künstler — da nützt kein Sträuben.“

„Also sträuben Sie sich lieber nicht . . . ! Uebrigens ist ja der Name ganz gleich. Jedenfalls rechnet man Sie zur neuen Richtung, unter die Ueberwinder der Tradition.“

„Neue Richtung? Ueberwinder? Ist das so was Besonderes? Sophokles hat den Aeschylus überwunden, — Gluck den Piccini, Piloty den Kaulbach, Makart den Piloty — der Strom muss fließen, sonst wird er ein Sumpf. Desswegen gehen die alten Werthe nicht verloren, es kommen nur neue dazu. Die Mittel der Kunst werden unablässig vermehrt. Spontini hat gerufen: Ich habe die Musik an ihre Grenzen geführt! Dann kam Wagner, wo blieb Spontini? Das ist der unvermeidliche Lauf der Kunst. Und vergessen Sie nicht: das Klassische ist auch einmal modern gewesen, bevor es klassisch wurde.“

„Glauben Sie, dass wir auch einmal Klassiker werden?“

„Mit dem Naturalismus nicht — weil er nichts Positives ist! Der Naturalismus ist nicht die neue Kunst, sondern er ist nur ein Protest gegen die alte. Ein nothwendiger, unvermeidlicher Protest — speciell für die Schauspielkunst, welche in der Entwicklung heute hinter allen anderen Künsten zurück ist. In allen anderen Künsten, in der Musik, in der Politik, in der Malerei ist die Declamation schon abgeschafft. Nur auf der Bühne wird noch immer fest weiterdeclamirt. Und wie!! Da ist der Orest, von dem endlich der Wahnsinn genommen wird — bitte, stellen Sie sich das nur vor, welche Situation das ist! Der Mann ist endlich befreit, gereinigt und erlöst, die Thränen quellen und aus der tiefsten Seele stammelt er die herrlichen Verse: Die Erde dampft erquickenden Geruch u. s. w. Mein Orest, mit dem ich in München den Pylades spielte, brüllt bei der Stelle wie ein Stier! Und natürlich fünfmal gerufen! Man könnte von unserem Helden mit Busch sagen: der Löwe brüllt, wenn er nicht schweigt! Es gilt eben noch immer das Wort Richard Wagner's: „Es kann dem deutschen Schauspieler nie passiren, dass er aus der Rolle fällt — weil er nie drinnen ist!“ Daher auch der gute Ruf, den unsere Kunst hat. Aus dem Namen aller Künste werden Adjective gebildet, und alle sind schmeichelhaft, nur unseres ist schimpflich. Sie können hören: die Mizzi ist ein so poetisches Geschöpf, sie hat so malerische Bewegungen — schade, dass sie ein bisschen theatralisch ist!“

„Der Mizzi könnt' man das ja abgewöhnen — ob aber . . . .“

„Ob man das aber der deutschen Bühne abgewöhnen kann? Ja —?! Und sehen Sie, das ist die beste Definition meiner „Richtung“: ich möchte, dass das Theater nicht mehr theatralisch wäre! Dazu

müssten wir freilich auch erst wieder eine grosse Dichtung haben — so von den Griechen über Shakespeare zu Hans Sachs ginge der Weg. Ein deutsches, nationales Drama müsste es sein. Richard Wagner hat die eine Hälfte erfüllt. Werden wir die andere erleben? Aber einstweilen könnten wir einmal die Klassiker ordentlich spielen!“

Ich lache. „Wenn das Einer von Ihren berühmten Collegen hören möchte.“

„Aber ist es denn nicht wahr? Sagen Sie doch selber: haben Sie in Ihrem ganzen Leben ein einzigesmal eine anständige Vorstellung eines klassischen Stückes gesehen?“

„Ja, einmal . . .“

„Wo?“

„In Paris — den „Hamlet“ an der Comédie Française.“

Er ist etwas ungläubig. „Möglich! Sonst imponirt mir die Comédie auch gerade nicht — wie da bei Molière die Stühle alle in einer Reihe stehen — damals hatte das offenbar irgend einen äusseren Grund, heute würde sich Molière selber bestens bedanken, als galvanisirte Mumie gespielt zu werden. Wenn sein Inhalt nicht stark genug ist, eine neue Form zu vertragen, dann war er eben von Anfang an nichts werth. Aber die Klassiker vertragen die andere Form! Im Gegentheil — sie werden dadurch erst recht lebendig! Ich werde das nächstens einmal beweisen. Ich will eine Reihe von Vorträgen halten oder eigentlich nicht Vorträge, sondern so: ich nehme eine Scene her und spiele sie zuerst nach der Schablone, wie die Schauspieler, die sich bloss an Worte halten; und dann fange ich noch einmal an und sage: nun wollen wir uns einmal die Situation anschauen und — zuerst ohne uns überhaupt um den Text zu kümmern — Alles aus der Situation entwickeln. Da sollen Sie einmal sehen, wie

den Leuten plötzlich die Knöpfe aufgehen werden! Nur natürlich ist es viel bequemer, die Phrasen einfach herunter zu schreiben, als eine tragische Situation zu verstehen. Das ist ganz dasselbe wie in der Malerei: die gewisse braune Sauce kann Jeder — da, bitte, sehen Sie sich um, ob ich Sie nicht auch ganz gefällig treffe! Dagegen, in der freien Natur — da sitzt man rathlos und verlassen da und weiss nicht aus und ein!

Die Wahrheit verlangt eine viel feinere und mächtigere Kunst als die gewisse überlieferte Schönheit, die Jeder in den Schulen lernt. Da fällt mir übrigens eine Geschichte ein, die eigentlich zu unserem Thema gehört. Meine Tante ist Aebtissin in einem böhmischen Kloster. Meine Schwester Nonne in demselben Kloster. Ich komme oft hin, weil ich sie sehr gern habe. Einmal bringe ich das Abendmahl von Uhde mit. Grosses Entsetzen — natürlich! „Das ist ja kein Christus,“ sagt meine Tante entrüstet, „das ist ein Verbrecher!“ — „Und was ist das?“ frage ich und zeige auf einen Christus an der Wand — Mantel blau, Tunika roth, grosse Augen, gelocktes Haar, schön bis zur Bewusstlosigkeit und das fade, was man sich denken kann. „Das ist doch einfach wie aus einer Friseur-Auslage. Dagegen der Kopf von Uhde — so könnte Christus wirklich ausgesehen haben!“ — „Wir wollen ihn aber nicht, wie er wirklich war — wir wollen ihn verklärt!“ Zu deutsch: Sie wollen angelegen sein. Es ist in allen Künsten die nämliche Geschichte!“

„Mit Leuten, die man lieb hat, darf man überhaupt nichts Künstlerisches reden. Ich habe das schon lange aufgegeben.“

„Ah, ja! Ueberhaupt — man wird manchmal so müde!“

„Ich bin nur neugierig — so in zwanzig Jahren einmal, ob Sie dann nicht auch geworden sind, wie

die Anderen — dass Ihnen die Kunst ganz Wurst ist und Sie nur einfach Ihren eigenen Vortheil suchen?“

„Vielleicht — möglich ist Alles! Aber ich glaube es nicht. Denn da wäre es ja wirklich gescheidter, man würde gleich Schneider oder Schuster.“

## VII. Ludwig Martinelli.

Ein breites, behagliches Zimmer, wie eines pensionirten Beamten, mit einem Stich ins Altväterische und Vormärzliche, und in der Mischung von Pedanterie und Durcheinander etwas vom alten Junggesellen. Ich muss, wie ich ihn da vor mir sehe: nicht ganz wohl, heiser, erkältet, verstimmt, fröstelnd in dem grauen, schlottrigen Rocke, ein buntes Tuch lose um den langen, hageren Hals — ich muss an den „Hagestolz“ des Adalbert Stifter denken, den unseligen und verbitterten Einsam auf der menschenscheuen Insel, wie ihn Peter Johann Nepomuk Geiger gezeichnet hat. Oder auch an den Rappelkopf und an den idealistischen Sonderling des Vischer'schen Romans, der sich gegen das „Object“ wehrt.

Das mag ungefähr die Dominante seiner Erscheinung geben. Er hat, in der hageren Gestalt, in der müden, verwitterten Miene unter den gesunkenen Brauen, in den unsteten jähren Gesten, die wie Habichte stossen — er hat etwas vom Eremiten, der ausser der Welt mit schlimmen Visionen ringt. Und er hat etwas vom Menschenfeind, der eine herbe Vergangenheit nicht verwinden kann und aus getäuschem Glauben höhnisch ist. Und er hat etwas vom wilden Jäger in den Sagen der Berge, der mit dem harten, grauen Blick die Thiere zwingt und hexen kann. Aber um Alles ist eine weiche, wienerische Luft und man empfindet ihn doch eher

wie einen lieben Onkel, der nur gern ein bisschen raunzt und nergelt.

So recht der Wiener vom alten Schlage, der gemüthlich, leicht und heiter heisst, aber kritisch, unwirsch, quälerisch, unzufrieden, grämig und verdrossen ist. Vom Schlage der Grillparzer, Bauernfeld und Anzengruber, mit der Verbitterung aus Güte. Nur noch mit einer besonderen, nicht recht verträglichen Note des „feschen Kerls“ aus der Vorstadt, mit dem Geruche Engelhart'scher Gestalten!

Ich sage ihm, warum ich komme, und meinen Wunsch. „Sie sind in meiner Reihe sehr wichtig. Man könnte Sie ja eigentlich den Vater des Naturalismus nennen. Sie haben den neuen Stil schon vor dreissig Jahren gespielt — lange bevor er von den Berlinern erfunden wurde.“

„Weil er eben nichts Neues ist! Ich weiss gar nicht, was die Leut' auf einmal wollen. Es hat immer natürliche Schauspieler gegeben. Schau'n S' den Baumeister an! Ist der vielleicht nicht natürlich? Declamirt der? Aber der ist vor vierzig Jahren schon so gewesen. Ich erinnere' mich noch sehr gut — ich war damals noch gar nicht beim Theater — an seinen Thumelikus: wie wenn er im Kaffeehaus mit einem reden möchte, wie ich hier mit Ihnen red' — man hat überhaupt ganz vergessen, dass man im Theater ist. Und der La Roche g'rad so — wenn ich an seinen Dorfrichter im „zerbrochenen Krug“ denk'! Nur der Löwe hat manchmal ein bisschen declamirt — das heisst, er hat eben enorme Leidenschaft und Schwung gehabt, aber auch immer auf einem festen Grund von Wahrheit und Natur. Anders gibt's überhaupt keinen ordentlichen Schauspieler. Dazu brauchen wir nicht erst die Berliner. Das versteht sich ganz von selbst. Das ist immer so gewesen.“

„Sie halten also den sogenannten „neuen Stil“ für überflüssig und entbehrlich, weil er eigentlich gar nicht neu und selbstverständlich ist“?



„Ja, aber noch mehr. So einfach ist die Geschichte nicht. Ich halte ihn nicht bloss für unnütz — ich halte ihn direct für schädlich. Und sie werden auch seh'n, es dauert nicht lange, so macht ihm der gesunde Sinn des Publikums ein Ende.“

„Ist das nicht ein Widerspruch? Zuerst nennen Sie ihn selbstverständlich — und jetzt auf einmal soll er schädlich sein!“

„Das ist eben der grosse Unterschied, mein Freund — zwischen der Natürlichkeit von früher und Dem, was die Naturalisten daraus gemacht haben. Seit man mit Fleiss natürlich thut, ist man nicht mehr natürlich. Es gibt gar keinen grösseren Feind des Natürlichem als die Absicht, es zu sein — das gilt für die Schauspieler wie für die Dichter, wie überhaupt für jede Kunst. Von selber muss es kommen, ungesucht und ungewollt — ohne dass sich Einer erst viel plagt und den Verstand quält. Ich muss reden, wie mir halt der Schnabel g'wachsen ist! Aber wenn ich mich erst tausendmal frag' und ängstlich auf jeden Ton horch', ob er denn auch wirklich recht wahr und natürlich ist — dann erreiche ich g'rad das Gegentheil. Was ich von der neuen Richtung bisher gesehen hab', das war Alles — vor lauter Anstrengung, recht natürlich zu sein — die ärgste Unnatur. Die schönen Regeln und Gesetze nützen eben beim Schauspieler nichts, wenn er die Natur nicht von selber trifft. Und wenn er sie trifft, dann braucht er sie nicht und sie werden ihn höchstens verwirren. Der Eine kann's, der Andere kann's nicht — weiter gibt's keine Theorie der Schauspielkunst. Alles Andere führt nur zur Manier, und darauf ist der Tod — ob es jetzt eine naturalistische oder die süssliche gezierte Manier von früher ist.“

„Wenn ich aber zwischen den beiden wählen soll, ist mir doch entschieden der Naturalismus immer noch lieber. Speciell im klassischen Drama . . .“

„Aber gerade im klassischen Drama wirtschaften die Naturalisten entsetzlich. Das kommt nämlich auch noch dazu: die Leute verwechseln natürlich und gewöhnlich. Sie spielen Alles, wie sie es im täglichen Leben an ihren Bekannten sehen. Es ist aber ein Unterschied zwischen einem Spiesser und einem tragischen Helden, und wenn der Alba den Degen des Egmont fordert, da hört sich der Conversationston auf. Da geht's doch um Leben und Tod! Da haut man auch in der Wirklichkeit auf den Tisch und schreit und wehrt sich — kurz, da gehört Leidenschaft und Temperament her! Aber vor lauter Angst, unnatürlich zu werden, spielen die Leut' das jetzt so nüchtern und gemüthlich herunter — man merkt gar nicht, dass 's Ernst ist! Im Salon lass' ich mir das noch gefallen, dass Einer mildert und dämpft, obwohl es auch gewisse Grenzen gibt — aber jetzt wird auf einmal Alles in diesem Ton gespielt! Da muss ich schon bitten!“

„Also . . .“

„Ja, lieber Freund, ich kann Ihnen nicht helfen! Thut mir leid, aber ich halt' nichts von dem Naturalismus. Es gibt schon auch Einige, die 'was können — allen Respect! Aber das Gute an dem „neuen Stil“ ist nicht neu und das Neue taugt nichts, weil es bloss zu einer gekünstelten und gesuchten Natürlichkeit führt, die weder wahr noch wirksam ist. Und überhaupt: mit den Theorien schaut für's Theater nichts heraus. Nicht schöne Regeln — starke Individualitäten braucht die Bühne.“

---

### VIII. Van Dyck.

Ein „Petit Hôtel“ in der Belvederegasse, reich und vornehm, und man fühlt in dem dunklen Flur und die schmale Treppe über den Teppich hinauf den Stil

der gallischen Poeten, von graziöser, kluger, wissentlich gedämpfter Freude, etwa wie bei Catulle Mendes.

Er zieht eben um und die wirre Flucht von Möbeln, Bildern, Noten rings, in der wir sitzen, gibt der Scene was Hastiges, Athemloses und Nervöses. Man möchte ihn nach der kühlen, correcten, fast geschäftsmässigen Haltung und dem strengen Maasse der kurzen, sparsamen Gesten eher für einen Engländer nehmen, für den jungen Chef irgend einer grossen Bank. Nur die rapide Volubilität der Zunge verräth den Romanen. Er sagt die Worte nicht eines nach dem anderen und aus dem anderen, sondern wirft wie in einem Knäuel gleich den ganzen Satz heraus, der unaufhaltsam von der Spule schnurrt. Es ist als ob er aus einem grossen Sack mit beiden Händen einen Haufen holte: da, jetzt such', ob du was find'st; und einstweilen greift er schon wieder hinein und wühlt. Wie dabei die Geberden sich kaum einmal leise regen und, während unter dem schlichten, glatten Haar die breite, helle, langsame Miene immer stille und gelassen bleibt, alle Beweglichkeit und Hast des eiligen und ungestümen Temperaments nur in den flinken Augen, um die kurzen, runden, vollen Lippen spielt, das wirkt wunderbar und eigen.

Er hat nichts vom Theater in seiner Art, sondern mehr wie Einer, der gewohnt ist, logische Angelegenheiten zu verhandeln, scharf, gründlich und nüchtern. Man fühlt: es ist der Verstand, der in dieser Natur entscheidet und gebietet. Und höchstens in dem lässigen, mechanisch coquetten Lächeln, das gern die blanke Pracht der Zähne weist, mag man vielleicht eine heimliche Spur vom Tenor vermuthen.

„Vor Allem: unterscheiden wir! Ich denke ganz anders über den Naturalismus der Schauspieler und ganz anders über den Naturalismus der Dichter. Diesen tadle, Jenen billige ich. Ich bin mit Interesse und

Sympathie bei allen Versuchen, eine immer kühnere Natürlichkeit der Darstellung zu wagen, die Bühne immer näher an das Leben rücken, die Wirklichkeit der Strasse immer verwegener zu streifen. Das *théâtre libre* und die Berliner Freie Bühne haben dafür Ausserordentliches geleistet und wir merken die guten Folgen schon an allen Ecken und Enden. Das Theater würde sich sonst an die Schablone verlieren. Jede Schönheit, die zuerst doch nur aus der Empfindung kommen kann, wird dann ohne Empfindung nachgemacht, hohl, leer und starr. Der Künstler muss aus ihr weg, die nicht mehr wirkt, in die frische Kraft der Wahrheit tauchen, um neues Leben, unberührte Gefühle und aus ihnen eine jüngere, mittheilsame Schönheit zu schöpfen. Das ist von Geschlecht zu Geschlecht die nothwendige Wiedergeburt unserer Kunst, die nur an der ewigen Fülle der Natur geschehen kann. Das hat Talma gethan, wie er das erstemal ohne Perrücke und mit nackten Armen kam. Und genau das nämliche thut in seiner Art heute Antoine!“

„Talma und Antoine!“ sage ich ganz erschrocken.

„Ich vergleiche nicht die beiden Talente. Ich vergleiche nur ihre Bedeutung in der Geschichte unserer Kunst. Talma hatte den Vorzug, ein gelernter Schauspieler zu sein, mit allen Kniffen und Schlichen des Metiers, während dieser unglaubliche Antoine eines Tages aus dem Bureau der Gas-Gesellschaft auf die Scene sprang. Natürlich merkt man das bisweilen. Er unterschätzt die Schwierigkeiten und verkennt die unbittlichen Gesetze des Theaters. Denn wenn das Theater auch Wahrheit braucht, so muss es doch, damit sie deutlich und vernehmbar werde, eine geschminkte und richtig aufgetragene Wahrheit sein — die unveränderte, genaue Copie des Lebens wirkt nicht. Antoine hat einmal für einen Louis ein paar Alphonse gemiethet und von der Strasse weg, so wie sie waren, auf seine

Scene gestellt — sie wirkten gar nicht. Das ist eben die *optique du théâtre*. Aber, was er will, der eigentliche Trieb und Geist seiner Reform — die Erfrischung der in Schablone und Manier versunkenen Kunst durch die unbenützten Accente der Wirklichkeit — das ist nothwendig und gerecht.“

„Nun bin ich neugierig, was Sie denn gegen die naturalistischen Dichter haben.“

„Sie befriedigen mich nicht. Sie lassen mich leer und kalt. Sie widern mich an. Der Schauspieler hat seine Aufgabe erfüllt, wenn er den Gestalten der Dichtung die grösste Fülle von Natur, Wirklichkeit und Leben gibt. Von dem Dichter verlange ich mehr. Der Dichter soll mir den Sinn und geheimen Kern der Dinge deuten, die verschwiegenen Räthsel lösen, die rastlosen Fragen und Zweifel des geängstigten Gemüths beruhigen. Vom Dichter verlange ich Gedanken, Ideen und Symbole. Wenn er mir nichts weiter zeigt, als wie Einer seine Galloschen und den Regenschirm ablegt, selbst in der treuesten und exactesten Photographie — dafür kann ich mich nicht begeistern.“

„Sie sprechen wie ein Symbolist.“

„Symbolist gerade nicht, aber Idealist entschieden. Und auch Symbolist, wenn Sie wollen — ich glaube, dass aus dieser Schule der grosse neue Idealismus kommen wird, nach dem die unruhigen Seelen lechzen. Und ist nicht auch Richard Wagner, ist Goethe nicht Symbolist?“

---

### IX. Flavio Ando.

Er darf in meiner Reihe nicht fehlen. Er gehört in einem gewissen Sinne zur Wiener Kunst. Von keinem Anderen hat sie die letzten zehn Jahre eine tiefere und gewaltsamere Wirkung auf ihre Entwicklung

erfahren. Und es war Wien, das ihn und die Duse erst für Europa entdeckte. So ist er mit Wien, Wien mit ihm verbunden.

Im Keller von St. Stefan. Er sitzt mit Enrico Mazzanti, dem „Intriganten“ der Gesellschaft, der gestern den Vater der Denise gab. Er hat jene geschmeidige Höflichkeit der Romanen, die ein bisschen natürliche Anmuth, ein bisschen gemacht und hauptsächlich das eitle Behagen, zu gefallen, zu gewinnen, die Freude an der eigenen Wirkung ist; sie machen auch Männern den Hof, was unserer Faulheit zu umständlich ist, wenn wir Jemanden nicht gerade brauchen.

Man würde ihn, wenn man ihn an einer *table d'hôte* irgendwo träfe, so für einen nonchalanten Aristokraten halten, der, bis er in der Diplomatie oder in einer reichen Ehe untergebracht sein wird, lustig und ungebunden flanirt. Eine von jenen, den Dichtern sehr bequemen und sympathischen Figuren, die nichts zu thun haben als zu lieben, sich lieben zu lassen und dazwischen einige geistreiche Glossen zu sprechen. Der schöne Mann, der fesche Kerl, der unwiderstehliche Liebling der Frauen, der sein Glück auch weiss und nützt — der richtige Casal des Bourget'schen Romanes, nur in einer südlicheren, farbigeren Note. Ein ganz klein wenig geziert, wie wir die Natürlichkeit der Romanen immer empfinden, weil sie ein paar Grade über unserer Gewöhnlichkeit und auf Schönheit bedacht ist. Vielleicht mag gerade darum, weil ihre Natur theatralischer wirkt, ihr Theater so natürlich wirken.

Und gleich sind wir mitten im Gespräche. Er hat das hastige Tempo seiner Race, die sich ganz an den Moment verliert; die Gabel, auf die er eben ein fettes saftiges Stück gesteckt, ist vergessen und dient nur noch als Requisit seiner Rede, um diese desto deutlicher,

drastischer, eindringlicher zu gestalten. Ich verstehe nicht italienisch. Aber ich begreife jedes seiner Worte. So mittheilsam und bildlich legt seine malende Miene und die plastische Kraft der raschen Geste jeden Gedanken hin. Er redet mit den Händen. Aber nicht wie unsere Schauspieler gerne mit den Händen reden, die durch die üblichen gelernten Griffe aus der Schule nur höchstens den Sinn verwirren. Er redet mit den Händen wie die Maler, die von jedem Worte gleich das äussere Bild sehen und, um nur überhaupt erzählen zu können und die rechten Wendungen zu finden, unwillkürlich dazu zeichnen und die Linien ziehen, bis die ganze Situation ihrer Rede in deutlichen Formen aufgestellt ist.

Ich frage zuerst nach seiner Methode — wie er eine neue Rolle packt und von welcher Seite er an sie geht.

„Ich kümmere mich zuerst gar nicht um den Text und kümmere mich auch gar nicht besonders um meine Rolle. Zuerst muss ich mir das ganze Werk erklären. Zuerst muss ich die Dichtung empfinden — also in welcher Schichte der Gesellschaft, unter welchen Menschen, in welcher Stimmung das Ganze spielt. Dann treten langsam die einzelnen Gestalten hervor, wie jeder Einzelne von seinen Eltern her, durch seine Erziehung, aus seinem Schicksal ist. Wenn ich ihn dann endlich habe, ganz deutlich, so dass ich jede Geberde sehe und jeden Ton höre, dann suche ich mich in ihn zu verwandeln, meine eigene Natur abzulegen und die seine anzunehmen. Eine unermüdliche Beobachtung muss mir dabei helfen. Ich beobachte immer. Ich beobachte meine Collegen, ich beobachte Sie, ich beobachte den Kellner dort. So sammle ich mir die Mittel des Ausdruckes. Der Text ist dann das Geringste. Der kommt erst ganz zuletzt, oft erst auf der Probe.“

„Und ändern Sie den Text auch — wenn er Ihnen nicht liegt und für die Situation nicht zu passen oder nicht auszureichen scheint?“

„Mein Gott — das Gedächtniss lässt einen manchmal im Stich — natürlich . . .“

„Nein, ich meine: absichtlich! Wenn sich Ihnen aus der Situation ein anderes Wort auf die Lippen drängt —“

„In einer ernsten Dichtung würde ich das nicht wagen. Selbstverständlich — man spielt auch leichtere Waare, bei der man sich wohl dergleichen erlaubt.“

„Das Wesentliche ist Ihnen jedenfalls nicht das Wort . . .“

„Sondern der Charakter, der Mensch — dass ich den Menschen ordentlich auf die Beine bringe — genau so, wie er im Leben ist.“

„Ohne irgend eine andere Rücksicht, als auf die Wirklichkeit?“

„Ohne irgend eine andere Rücksicht, als auf die Natur. Die Natur ist unser einziges Gesetz. Das unterscheidet uns von den Franzosen, die immer mit einem gewissen hergebrachten Mechanismus arbeiten. Die haben — so viel ich sehen konnte — die haben ganz ausserordentliche Künstler, aber es ist immer die Tradition, die schöne Linie, der Mechanismus. Manchmal in einem Moment bricht die Natur durch, aber dann kommt gleich wieder die gesuchte Schönheit und das künstliche Arrangement.“

„Sie fragen gar nicht nach der Schönheit?“

„Im Gegentheil — ich frage gar sehr nach der Schönheit. Nur nicht nach einer conventionellen und aus der Schule übernommenen Schönheit — sondern nach meiner individuellen Schönheit, die ich in mir selber trage, wie meine eigene Aesthetik sie mir gibt. Aber die widerspricht der Wahrheit nicht. Gerade so wenig, wie die selbstverständlichen Concessionen an die *optique du théâtre*.“



„Wenn aber einmal in irgend einem Falle — nehmen wir einen solchen Fall an — die Wahrheit in Conflict käme mit Ihrem eigenen ästhetischen Gefühle? Wenn Sie irgend eine niedrige Leidenschaft in einem ganz brutalen Moment zu spielen hätten, wo die Wahrheit unvermeidlich hässlich wirken muss . . .“

„Das kann ich dann nicht ändern. Dann folge ich unbekümmert der Wahrheit. Ich kenne kein anderes Gesetz als die Natur.“

„Und im klassischen Drama?“

Er zuckt die Achseln und lächelt, als ob er sich besiegt geben und seine Hände in Unschuld waschen wollte. „Im klassischen Drama — da natürlich! Das ist was Anderes. Da kommt man mit der Natur nicht aus. Da muss man edle Posen und den schönen Klang der Verse suchen. Diese Gestalten kann man auch gar nicht nach dem Leben, nach der Wirklichkeit spielen, weil sie eben nirgends existiren. Selbst unser grösster Künstler, Salvini, der wahrste und mächtigste Darsteller, den es überhaupt gibt — im klassischen Drama posirt und declamirt er natürlich auch. Das geht einmal nicht anders. Aber in unserem Repertoire, also besonders Dumas, Sardou, Augier, Ibsen . . .“

„Wie wirkt Ibsen bei Ihnen in Ihrer Heimath?“

„O — er ist gewiss ein grosser, ein ausserordentlicher Dichter! Nur — es wundert uns, dass alle seine Gestalten krank sind — alle, der Reihe nach, sind krank.“

„Na — gerade der Helmer, den Sie in der „Nora“ spielen — der kommt mir eigentlich gar nicht so krank vor.“

„Aber erlauben Sie! Was geht denn der Mann herum und lässt seine Frau eine Dummheit um die andere machen? Warum nimmt er sie denn nicht und setzt ihr den Kopf zurecht?“

„Ja! Wir verstehen es auch nicht. Aber so sind die Leute da oben. Das macht das Klima.“

„Aber ein grosser, ein ausserordentlicher Dichter! Und sehr schwer, unendlich schwer zu spielen, weil gerade das Wichtigste oft nicht gesagt wird, sondern hinter und unter den Sätzen steckt. Man muss gleichsam zwischen den Zeilen spielen.“

„Nun denken Sie erst unsere Schauspieler, die kaum vier bis fünf Proben haben . . .“

„Wir haben auch nicht mehr. Höchstens sechs! Aber das ist schon nur bei ganz besonders schwierigen und umständlichen Novitäten. Sonst drei, vier, auch bloss zwei.“

Ich bin verblüfft. „Aber das — das ist ja nicht möglich! Man hat uns doch Ihre ganze Kunst, das eigentliche Geheimniss Ihres unglaublichen Realismus aus der grossen Zahl von Proben erklärt . . .“

„Da hat man sich eben sehr getäuscht! Wie gesagt: drei, vier Proben, ausnahmsweise einmal fünf, höchstens sechs! Und dabei dürfen Sie nicht glauben, dass unsere Leute etwa besonders auf einander eingespielt sind! Unser Contract dauert ein Jahr, von Fasching zu Fasching. Nach dem Fasching geht die ganze Truppe auseinander und den nächsten Tag probiren wir schon mit neuen Leuten. Aber auch da sind drei, vier Proben genug.“

Da wir gehen, fällt mir auf, wie doch selbst in der Art, den Mantel zu nehmen, Jeder seiner besonderen Natur folgt. Der Maler Bératon, der ihn zeichnet, stösst in den gelben Rock mit der ganzen Gier seines ungestümen und hastigen Temperaments. Aber Ando sinkt weich und behaglich in den glatten runden Sack, wie Einer, der sich gern vom Leben kosen und verhätscheln lässt.

## X. Stella Hohenfels.

Es ist um sie, an den leisen, halben Worten, an den schmalen, knappen Gesten, eine köstliche Stimmung, wie von erstem Frühling, wenn in scheuen Farben die jungen Blüten aus den zarten Aesten lugen, ängstlich, sich recht zu entfalten, und empfindsam. Jener träumerische Reiz, der nur so vorüberhuscht, wie an den süssen Formen des Chaplin und der Madeleine Lemaire. Nur spröder noch und reiner, unirdisch fast, wie manchmal das englische Roccoco malt.

Ich bin eigentlich ein bisschen verlegen. Ich komme mir ziemlich albern vor. Als ob ich eine stille Blume fragen würde, was sie von den neueren Systemen der Botanik hält!

Sie merkt es wohl und lacht. Mit jenem heimlichen und verhaltenen Lachen nach innen, das kaum die Lippen kräuselt. Und dann sagt ihre warme, verschleierte Stimme: „Ich weiss eigentlich von allen diesen Dingen nichts. Die schönen Theorien überlasse ich den Gelehrten. Dem Künstler können sie nicht viel nützen. Entweder er hat es, dann braucht er sie nicht. Oder er hat es nicht, dann werden sie es ihm auch nicht geben. Die guten Absichten helfen nichts. Es muss von selber kommen. Ich nehme oft eine neue Rolle lange und nachdenklich durch und weiss doch nichts Rechtes damit anzufangen. Ich lerne eben den Text und merke mir die Stellungen auf der Probe, und das ist Alles. Aber plötzlich rührt es sich in mir und drängt sich und wächst, und ich habe schrecklich Angst, dass die Zeit nicht mehr reichen wird, und da ist es auf einmal da. Wie und woher, wüsste ich wirklich nicht zu sagen.“

„Sie folgen dabei einfach einem unerklärlichen Zwange? Sie haben nicht etwa irgend eine Schönheit

vor, für die Sie diese Geste suchen, jene vermeiden? Sie denken nicht an das Publikum?“

„Um Gotteswillen! Ich könnte überhaupt nicht weiter, wenn ich an das Publikum denken würde. Nicht einmal mein Dienstmädchen darf im Zimmer daneben sein, wenn ich lerne. Der Gedanke, dass mich Jemand hört, verschlägt mir jeden Ton. Ich muss mich ganz allein und einsam fühlen; dann kommen zu den Worten von selber allmählig die Töne und Geberden. Das ist mir anfangs beim Theater das Schrecklichste gewesen, dass mir Jemand zusieht und zuhört. Ich habe mich erst langsam und schwer daran gewöhnt. Aber im Spiele an das Publikum denken und für das Publikum etwas „machen“, das könnte ich noch immer nicht. Ich kann mir gar nicht vorstellen, wie Andere das thun. Ich kann überhaupt nichts „machen“, sondern es macht sich Alles von selbst.“

„Damit sind allerdings alle Losungen von altem und neuem Stil, von Idealismus und Naturalismus, von Klassicismus und Modernem erledigt.“

„Sie passen auch nur auf die anderen, auf die absichtlichen Künstler, die mit dem Verstande etwas wollen und dann genug Herrschaft über sich haben, um es ganz ebenso auch wirklich zu können. Die werden leicht stärker und tiefer wirken, weil sie durch ausgesuchte Künste verblüffen. Nur dauert es nicht lange. Man darf sie nicht oft sehen. Sonst empfindet man die Mache, und alle Illusion ist weg. Sie müssen immer gastiren, immer wieder vor einem neuen Publikum, das sie noch nicht kennt. Während jene schlichtere, aber aufrichtigere Weise, die nichts macht, sondern einfach eine Natur gibt, wie sie ist, auf standhafte Wirkungen zählen darf, indem das Publikum zu ihr wie zu einem guten verlässlichen Freunde immer wieder zurückkehrt.“

Das klingt doch fast auch wie ein Programm, wie eine Theorie —“

„O nein! Da täuschen Sie sich sehr! Ich habe keine Theorie, wirklich nicht, und habe auch gar kein Bedürfniss.“

Vielleicht ist es charakteristisch gerade für ihre schauspielerische Art von unbewusster Schönheit und Wahrheit, dass sie keine Theorie haben kann. Vielleicht ist, was die Naturalisten wollen, nur möglich, wenn man es nicht will und nicht einmal weiss.

---

### XI. Charlotte Wolter.

Lobkowitzplatz, der mitten in der lauten Stadt wie eine heimliche Insel ist, wohin kein Ruf aus dem Tumult des Tages dringt. Ein helles Haus, mit breiten weissen Stiegen, und Alles still, bürgerlich, ein bisschen pedantisch, wie wenn man irgendwo in Augsburg oder Ulm zu einem der Patricier kommt. Auf einem schmalen Schilde in steifen gelben Lettern: Charlotte Wolter.

Das ernste Zimmer, mit Bildern, Büsten, Broncen, aber die sich nicht drängen, sondern wie von selber dort gewachsen scheinen, ist auf ein tiefes, volles, sattes Roth gestimmt, auf jenes warme, reife, braune Roth der Venetianer, das alle bunte Hast des Lebens bändigt. Nichts wirkt gemacht, gerichtet und gestellt, jedes ist nothwendig und gibt seine Schönheit still zum Ganzen. Man fühlt Maass, Melodie und Würde in der strotzenden Fülle; etwa wie vor der Lavinia des Tizian, wo die Früchte von Säften brechen und sich doch in eine edle Ordnung ergeben, wie in den reichen und doch feierlichen Sälen des Grafen Schack, wie bei den Versen des Gautier, wo der heftige Drang, die ungestüme Farbe doch zuletzt dem straffen Stolze von marmorenen Rhythmen folgen muss. Französisch

nennt man eine Frau, die zugleich schlank und üppig ist, eine *fausse maigre*; so müsste man dieses Zimmer von Pracht und Schlichtheit nennen.

Sie hat etwas Vertrauliches in der strengen Anmuth ihrer Rede; man empfindet sie, als knisterte es daneben im Kamin und der Samowar summt und liebe reine Märchen würden geraunt, die immer ein gutes Ende nehmen. Aber die behaglichen und breiten Laute der kölnischen Zunge, mit denen sie gerne coquettirt, schneidet dann unvermuthet ein grosser, fremder und erhabener Klang wie aus einer anderen Welt, der starr und einsam ist. So tönt es über den leisen ungesuchten Sätzen wie ein fernes und verstecktes Gleichniss, und jedes zufällige Wort trägt hinter sich immer den tieferen Sinn des Lebens.

Sie gibt, wie sie da vor mir sitzt, in dem engen, schlichten, schwarzen Kleide, von sparsamen Geberden, mit der kaiserlichen Miene, in der doch das schnelle, veränderliche Auge Schelmerei und Uebermuth veräth — sie gibt mir eine Stimmung der kühnen und sicheren Renaissance, so aus den Tagen der frohen Margaretha von Navarra, als starke Menschen empfänglich das volle Leben tranken, aber dann mit Kraft zu meistern wussten, während wir decadenteren Naturen von morgen und von übermorgen durch jeden leisen Anschlag des Lebens gleich bewältigt, unterworfen werden; sie gibt mir eine Stimmung von Paolo Veronese und Jürg Jenatsch.

„Ich werde Ihnen von der „neuen Richtung“ nicht viel sagen können. Ich habe Pech mit ihr. Man erzählt mir immer und ich hör' schon ein paar Jahre von ihr. Aber ich kann sie nirgends sehen. Mit dem besten Willen gelingt es mir nicht. Ich bin eigens einmal nach Berlin. Aber es war umsonst. Ich habe ein paar recht gute und interessante Vorstellungen gesehen, aber ganz im alten Sinne, wie man eben immer und

überall Komödie gespielt hat; und ein paar andere, die waren schlecht und kläglich, aber das ist ja am Ende auch gerade nichts Neues. Ich weiss nicht, was an dem „neuen Stile“ sein soll! Ich habe mir wirklich alle Mühe gegeben. Aber ich kann nichts finden. Die Natürlichkeit, von der jetzt auf einmal wie von einer besonderen Erfindung geredet wird, ist doch immer ein selbstverständliches Gesetz gewesen.“

„Aber sie wird eben verschieden verstanden. Die Einen nehmen bei aller Natürlichkeit immer Rücksicht, dass sie nicht allein, sondern vor dem Publikum sind, die Anderen wollen geflissentlich von dieser Rücksicht nichts wissen.“

„Wenn Einer überhaupt erst überlegt, ob so oder so, und etwas machen will, statt unbesonnen seinem sicheren Drange zu gehorchen, das ist schon falsch! Ich begreife das gar nicht. Ich kenne keine andere Vorschrift für unsere Kunst, als dass der Schauspieler auf seine eigene Natur hören soll. Wohin ihn diese drängt, das muss er. Und wenn er eine starke und verständige Führung findet, die ihm sich selber erkennen hilft und die dunklen Wünsche seines Talentes erst recht erklärt, dann ist Alles für ihn gethan. So ist es in unserer Kunst bisher immer gewesen. Vielleicht kommt einmal Einer und bringt etwas Neues. Ich will das gar nicht leugnen. Ich weiss es nicht — vielleicht. Nur müsste man das doch zuerst einmal sehen! Aber von dieser „neuen Richtung“ wird immer nur geredet und man sieht sie nirgends. Sie ist wie ein Gespenst, von dem fürchterliche Geschichten umgehen; aber wenn man ihm auf den Leib rücken will, ist es nirgends zu finden und es zeigt sich, dass es überhaupt nur in der Einbildung von ein paar unruhigen Köpfen lebt. Man darf sich nur nicht schrecken lassen.“

Sie sagt das hart und starr, nimmt meine Karte, die vor ihr auf dem Tische liegt, und es scheint, als

ob sie sie mit den schlanken, schmalen, blassen Fingern zerknittern wollte. Man fühlt, dass sie, wenn ihr was nicht passt, recht unangenehm werden könnte. Man fühlt in der schönen Statue Leidenschaft und Kraft. Man fühlt unter dem weissen Adel der strengen Form einen unbändigen und gewaltsamen Geist. Aber dann löscht sie mit einem leisen, feinen, kaum merklichen Lächeln den kleinen Aerger weg.

„Ich stehe ja der Sache wirklich ganz unbefangen gegenüber. Ich wäre nur neugierig, es einmal zu sehen. Ich lese oft in den Zeitungen unter allerhand Lob und Schmeichelei für mein Talent, dass die Zeit meiner Kunst vorüber und ein anderes Leben mit anderen Forderungen angebrochen ist. Gut. Ich widerspreche ja gar nicht. Aber es ist doch begreiflich, dass ich das wenigstens gerne einmal sehen möchte, was mich überwinden und ablösen soll. Vor einem Gespenst, das nirgends existirt, weiche ich nicht. Man soll mir die neue Kunst, von der so viel geredet wird, erst einmal zeigen.“

„Man beruft sich auf die Duse . . .“

„Ah, die Duse! Das ist ganz etwas Anderes. Glauben Sie, dass die Duse mühsam das Leben copirt, die Wirklichkeit ängstlich beobachtet und Documente sammelt, nach der Vorschrift der Naturalisten? Die Duse spielt aus ihrer Empfindung heraus, wie es ihr das Gefühl in jedem Momente gibt. Das ist aber das alte Princip, nach dem wir Alle spielen. Die Art ihres Talents weist sie auf die modernen Rollen, in denen man die äusserste Wirklichkeit wagen darf. Aber ich möchte sie gerne einmal in einer klassischen Rolle sehen, die nicht aus dem Leben, sondern aus den idealen Wünschen des Dichters geschöpft ist und darum auch vom Schauspieler aus dem idealen Gefühle geholt werden muss. Sie scheint das nicht besonders zu lieben. Sie war einmal bei mir und hat mir über



meine Lady Macbeth sehr liebe und freundliche Sachen gesagt. Aber wie ich dann frage, ob sie sie auch schon gespielt hat, da hat sie sich nur so geschüttelt und als ob sie frösteln möchte, sich noch tiefer in den weiten, weichen Mantel verkrochen.“

„Es ist mit ihr wahrscheinlich gerade wie mit Ando. Der hat mir offen gesagt, dass ihm das klassische Drama, wo er stilisiren muss, unbehaglich ist.“

„Ando ist ein wunderbarer Künstler. In seiner Art ebenso gross wie die Duse, ja, vielleicht noch — und er ist ja auch ihr Lehrer gewesen.“

Wir kommen jetzt auf allerhand Persönliches. Sie erzählt von Collegen. Es ist seltsam, wie sie Uebermuth und Würde mischt. Sie beginnt ganz leise immer in der ungezwungen grossen, lässig feierlichen Haltung eines Bildes von van Dyck. Plötzlich, wenn sie der Eifer, zu gestalten und zu zeigen, überwächst, springt sie empor und spielt die Personen, Sprache und Geberden carikirend. Aber auf einmal besinnt sie sich wieder, fasst sich, setzt sich, und um die schmalen Lippen verhuscht der Glanz von Spott und Freude, und sie ist wieder das stille, vornehme Bild.

Wie ich gehe, fällt mir auf der breiten, weissen Stiege ein: Am Ende ist der Streit überhaupt falsch, zwischen der Wahrheit und der Schönheit, und man müsste die Künstler vielleicht ganz anders theilen: in solche, welche das Leben zwingen, und in solche, welche vom Leben bezwungen werden; und was Stil heisst, ist nur die Kraft, alle Dinge unter die eigene Natur zu ordnen.

\*

\*

\*

## XII. Epilog.

Es schien mir schicklich, nach dem Wiener Interview über die Zukunft der Schauspielerei auch ein paar fremde Stimmen zu hören, wenigstens zwei: eine naturalistische, was sie gegen die vielen Klagen einzuwenden hätte, und ein beweisendes Beispiel der „draussen“ geläufigen Meinung, die herrscht. Ich habe also an Herrn Emanuel Reicher, der in Berlin der Meister des Naturalismus heisst, und an Herrn Jozza Savits, den ausgezeichneten Leiter des Münchener Hoftheaters, der ersten deutschen Bühne im Reiche, geschrieben. Ich habe endlich auch an Herrn Adolf L'Arronge geschrieben, ob er sein Theater, das hier übel behandelt war, vielleicht vertheidigen wollte.

**Emanuel Reicher.**

(Berlin.)

„Die Verwirrung wird, je mehr über den Naturalismus herüber und hinüber geredet wird, nur täglich grösser, und geradezu unbegreifliche Dinge wachsen aus der Debatte. Wie ist es zum Beispiel möglich, dass Thimig ein Gegner des Naturalismus ist, da er doch in seinem Interview, mehr aber noch in seiner entzückend einfachen, natürlichen Spielweise ein Naturalist vom reinsten Wasser ist? Was stellt er sich nun eigentlich unter diesen verfluchten Neuerern vor? Wie kann Freund Bonn die theatralischen Bewegungen der Mitzi in Schutz nehmen gegen das dadurch berechtigt hervorgerufene Vorurtheil ihrer Tanten, da er doch selbst ein Gegner dieser theatralischen (sogenannt, weil theatralisch als identisch mit unwahr — affectirt — und posenhaft gilt) Manier ist? — Was predigt Lewinsky von der ewigen Wahrheit und leugnet die Wahrheit der flüchtigen Erscheinungen, die doch dadurch allein, weil sie sind, sich zu einzelnen Theilen

eben dieser ewigen Wahrheit stempeln? — Was meint denn die Sandrock damit, dass der Schauspieler Schulze als Carlos wie ein Prinz sprechen muss? Dürft' ich mir die Frage erlauben: wie soll denn nun Schulze als Melchthal sprechen? Wie ein Bauer? Nun, dann sind wir ja schon im Naturalismus mitten drin! — Ich verstehe diese Gegnerschaft nicht. Die Herrschaften glauben alle gegen den Naturalismus zu sprechen und erkennen alle seine Forderungen an. — „Erkläret mir, Graf Oerindur“, ich bin zu dumm dazu! — Erstaunt war ich über van Dyck, der sprach goldene Worte. Erfreut über Freiherrn v. Berger, der dem Naturalismus wenigstens seine hohe Bedeutung für die moderne Entwicklung der dramatischen Litteratur und Darstellungskunst lässt. Und darauf allein kommt es an. Auf die erziehliche Wirkung, die diese junge, rücksichtslose Kunstform auf die künftige künstlerische Gestaltung der Dinge ausübt. — Wie ein Sturmwind brauste der Naturalismus über uns daher und fegte rücksichtslos die welken Blätter weg, welche die Epigonen unserer grossen Klassiker in brünstigem Nachschaffungstrieb mit endlosen Tiraden vollgeschrieben und rings die Erde bedeckten, so dass kein Halmchen Grün mehr emporzusprossen wagte; rücksichtslos schlug der Blitz einer geistigen Naturauffassung in die alten, entlaubten Bäume, die mit posenhafter Geberde einer wie der andere ganz egal ihre Arme in alle Windrichtungen streckten, damit aus dem klaffenden Riss wieder junges Laub hervorzusprossen vermag. — Die Jahreswende ist gekommen, es wird wieder einmal Frühling; wir haben lange genug Winter gehabt. Das Einerlei der schneebedeckten Landschaft muss einmal ein Ende haben; wir wollen wieder Farben sehen. — Dass es dann später wieder einmal Winter wird, braucht uns jetzt nicht zu kümmern; dass das Laub, das jetzt den Frühling schmückt, auch einst

wieder welk und farblos wird, wenn der Herbst kommt, braucht uns nicht zu kümmern, ebensowenig, dass wir schon einmal früher Frühling gehabt haben. — Das ist eben der ewige Kreislauf der Dinge, dass es immer wieder Frühling werden muss — und das begreift eben Lewinsky nicht, weil er schon seinen Frühling gehabt hat; und wenn er von den beiden „gewaltigen Strömen“, der Weimarer und Hamburger Schule, spricht, so kommt er mir so vor, als wenn ein Professor der Physik heute einige Errungenschaften der Alchemie als bahnbrechende Grundsätze der Chemie verkünden würde. — Er möge doch gefälligst daran denken, wie bahnbrechend er selbst vor dreissig Jahren gewirkt hat, als er als Franz Moor auftrat und dieser Rolle neue Züge abgewann und sie aus der Starre einer durch die Tradition geheiligten Schablone herausriss. Damals kümmerte er sich den Teufel um die Weimarer und Hamburger Schule und suchte nur im Stürmen seines jugendlichen Blutes seine eigenen Pfade auf, die er mit frischem Muthe ging. Und diese eigenen Pfade ging von je jedes echte Genie, jedes grosse Talent — das Schlimme daran war nur, dass diese Grossen sogenannte Schule machten, dass man ihnen abguckte wie sie sich räuspern und wie sie spucken, dass ein künstlerisches Gesetz wurde, was eine grosse Natur für sich empfand. Wir aber wollen keine Kunstgesetze, wir wollen die freie Entfaltung der Individualität; wir wollen nicht mehr so spielen müssen, weil der grosse N. einmal so gespielt hat, wir wollen jeder für sich auf seine eigene Weise unsere Blicke in die Natur thun, und das für uns aus ihr herausholen, was sich unseren Blicken enthüllt, wir wollen nicht effectvolle Scenen mehr spielen, sondern ganze Charaktere mit dem ganzen Conglomerat von Ober-, Unter- und Nebeneigenschaften, die ihnen anhängen; wir wollen nicht ewig die alte Jamben-Tretmühle treten oder im

wohlstilisirten sogenannten Conversationston interessant schwärmen oder witzeln — nein — wir wollen, ob der Dichter uns in den Palast oder in die Hütte oder auf die Strasse setzt, ob er uns in dichterischer Sprache der Verse oder in der plattesten Prosa der Schenke reden lässt, nichts Anderes sein als Menschen, welche durch den einfachen Naturlaut der menschlichen Sprache aus ihrem Innern heraus die Empfindungen der darzustellenden Personen übermitteln, ganz unbekümmert darum, ob das Organ schön und klingend, ob die Geberde graziös, ob dies oder das in dies oder das Fach hineinpasst, sondern ob es sich mit der Einfachheit der Natur verträgt, und ob es dem Zuschauer das Bild eines ganzen Menschen zeigt. — Freilich können muss man's, darin stimme ich mit Freund Krastel überein. — Aber darin stimme ich mit ihm nicht überein, dass es alle können, die dem bisherigen Stile angehören — aber das wird er wohl auch selbst nicht behaupten. — Was ich aber behaupte, ist, dass der bisherige Stil der niedrigen Mittelmässigkeit einen grossen Deckmantel bietet, dass es viel leichter ist, zum Beispiel mit schönem Organ und bestechender äusserer Erscheinung, also mit nur äusseren Mitteln sich von Schiller's wunderbarer Sprache so lange tragen zu lassen, bis man als grosser Künstler gilt, als z. B. ohne alle äusseren Mittel einen Sudermann'schen Charakter mit seiner zuweilen trivialen Sprache voll zu gestalten; da stellen sich die künstlerischen Mängel gleich klar heraus. Denn wenn Schiller seinen Helden sämtliche Gefühle, die ihn eben beherrschen, im wundervollen Schwung der Verse aussprechen lässt, so hat der Schauspieler nicht viel mehr dabei zu thun, als diese Verse mit mehr oder weniger Temperament schön zu sprechen, um den Zuschauer über den ganzen Seelenzustand dieses Helden aufzuklären; wenn aber Sudermann seinen Helden gerade die Hauptempfindungen verschweigen oder in

einigen trivialen Worten andeuten lässt, so gehört eben eine wahre Kunst, eine tiefe Beobachtung der Natur und ihrer einfachsten und eindringlichsten Ausdrucksmittel dazu, um diese Empfindungen, ich möchte sagen wortlos dem Zuschauer zu enthüllen. — Ihr habt ja doch die Duse in Wien gehabt — wie kann man da noch zweifeln? — Ist die Duse nicht die ideale Verkörperung des Naturalismus — in Italien nennen sie es wohl Verismus, aber es ist doch ein und dasselbe. Worin liegt die Grösse dieser Frau? — Was hat man denn an ihr bewundert? Doch nur die unglaubliche Einfachheit und Treffsicherheit des Selbstverständlichen! Ein grosses reiches Können, eine Alles beherrschende Technik im Dienste der einfachen Natur! Man hat von ihr gesagt: „Sie spielt, wie Jemand, der sich ganz unbeachtet glaubt.“ Ein wunderbares Wort, beinahe ein Gesetz! Das muss man, unbeachtet muss man sich glauben, um sich ganz gehen zu lassen, um sich auszuleben tiefinnerlichst, und um Alles zu wagen, was die Natur wagt. Freilich sagt man bei Leidinger: Ja die Duse! das ist eben ein Genie! — Ja, ist denn die Wolter kein Genie? — Ich behaupte, sie ist sogar ein viel grösseres; aber sie ist gewohnt, nach den heiligen Traditionen des Burgtheaters ihre Gestalten zu schaffen, sie ist die geniale Meisterin der gewaltigen Accente, der grossen Contour, der *al fresco*-Kunst, womit ich aber nicht gesagt haben will, dass sie nichts Modernes an sich habe — im Gegentheil, auch sie bedeutet einen Frühling auf den Winter, den sie antraf, denn vor ihr werden die Kunstmittel noch gigantischerer Natur gewesen sein. — Aber die Duse, die ist eben das vollständig Moderne, das ist der jetzige Frühling, sie ist die Incarnation dessen, was die moderne Strömung will: Wahrheit des Ausdrucks, das heisst auf der Bühne jener Ausdrucksmittel, die uns in die Illusion versetzen, wirkliche Menschen,

Menschen, mit denen wir leben, auf der Bühne zu sehen — so dass wir sie erkennen: so dass wir glauben müssen, ihnen schon einmal begegnet zu sein; und dazu hilft uns der Naturalismus in seiner trivialen Ausdrucksweise, indem er uns das Pathos abgewöhnt und die Schauspielkunst wieder auf die gesunden Beine der Natürlichkeit stellt. Darum ehre ich ihn, darum arbeite ich für ihn, und wenn er erst ordentlich reingefegt haben wird, dann werden wieder die grossen Dichter kommen, die auf dem aufgepflügten Boden reiche Ernten halten und uns Schauspielern wieder Rollen schreiben werden, die uns erlauben, wieder in grossen Leidenschaften und Gefühlen zu baden, ohne den Boden der Natur zu verlassen. Gebe Gott, dass es bald geschieht, denn ich sehne mich auch schon darnach, mich wieder einmal auf der Bühne ausbrüllen zu können — ich habe nämlich auch ein schönes Organ!“

### J. Savits.

(München.)

„Idealismus, Symbolismus — Realismus, Naturalismus — ein Ding, viele Namen. Als ob nicht jeder wahrhaft bedeutende Dichter, jeder wirkliche Schauspieler Alles das zusammen verkörperte. Ist nicht Shakespeare, der grosse Meister, Idealist, Symbolist, Realist und Naturalist, Alles in Einem? Kann es realistischere Gestalten geben als einige Figuren in den „Räubern“, oder den alten Miller und seine Frau, den alten Kammerdiener, den Mohren Muley Hassan, die beiden Mörder Deveroux und Macdonald, trotz der Verse? Könnte ein „Neuester“ realistischer oder naturalistischer schildern als Goethe es gethan hat? Im „Götz“: Adelheid und Vehmrichter, Selbitz und die aufrührerischen Bauern. Im „Faust“: Mephisto, Martha Schwertlein, Lischen am Brunnen und neben Lischen Gretchen. Sind die meisten Figuren Lessing's

nicht eigentlich realistisch im besten Sinne? Steht bei Kleist nicht neben dem „Käthchen“ und dem „Prinzen von Homburg“ der „Dorfriecher Adam“? Kann es wieder, trotz der Verse, realistischere Werke geben als den „König Ottokar“ oder die „Jüdin von Toledo“ von Grillparzer? So haben auch andere Dichter, wie Otto Ludwig und Friedrich Hebbel, bedeutende Werke der verschiedensten Richtungen geschaffen. Neben dem „Erbförster“ stehen die „Makkabäer“ und der „Engel von Augsburg“, neben „Maria Magdalena“ der „Gyges“. Hat nicht auch Wilbrandt neben der „Tochter des Herrn Fabricius“ den „Meister von Palmyra“ geschrieben? So müssen auch wirkliche Schauspieler ihr Können so weit entwickeln, dass sie beide oder vielmehr alle Richtungen zu beherrschen im Stande sind. Das haben die alten Schauspieler auch gethan, und von den Jüngeren und Neueren thun's Diejenigen auch, die was können. Der alte Ekhof war ein Meister in der hohen und höchsten Tragödie, sogar in Alexandrinern, aber ein wirklicher Meister, kein Declamator, und ebenso meisterhaft und verblüffend natürlich, also naturalistisch, stellt er Figuren aus dem wirklichen Leben dar. Damals nannte ihn gewiss Keiner einen guten Idealisten oder einen guten Realisten, sondern schlichtweg einen guten Schauspieler. Damit ist Alles gesagt. Schröder konnte das auch, auch Anschütz. War der alte Meister Anschütz nicht nach beiden Seiten gleich bewundernswerth? Wer den alten La Roche beispielsweise als Weiler im „Erbförster“ oder den Idealisten Löwe als Spiegelberg gesehen hat, der hat ein gutes Stück Realistik in der Schauspielkunst mit erlebt. Und La Roche kam aus Goethe's Schule nach Wien. Dass unter Goethe's Leitung in Weimar bisweilen realistisch gespielt wurde, realistisch bis zur Anstössigkeit, wissen wir auch. Die alten Schauspieler haben sich namentlich in der komischen



Darstellung starke Dinge erlauben dürfen. — Um nun Einen von den Neueren zu nennen: spielt Sonnenthal nicht neben seinen idealen Figuren, die das Entzücken Aller sind, den Fabricius und den alten Risler in starker realistischer Färbung? Könnte ich hier ausführlicher sein, würde ich gerne die künstlerische Thätigkeit Meixner's, Lewinsky's, Baumeister's und mancher Ihrer Wiener Künstler, die in der neueren Zeit hervorragende Bedeutung erlangt haben, in diesem Sinne näher erörtern. Also nicht nur idealistisch oder nur realistisch, sondern bald das Eine, bald das Andere, manchesmal auch Beides zugleich, je nachdem der Dichter es will und der Mensch es fordert, der dargestellt werden soll. Denn nicht der partielle Mensch, sondern der ganze, gesammte Mensch ist das Object unserer Kunst, sowohl des Dichters wie des Schauspielers. Darum heisst sie auch Menschendarstellung. Der Mensch ist ja auch vielgestaltig geartet, er ist nicht immer nur Realist, Naturalist, Materialist oder Idealist, er wird bald das Eine, bald das Andere sein, bald Mehreres zugleich in der verschlungensten Verzweigung und der unbeständigsten Veränderlichkeit, je nachdem Geburt, Erziehung, Bildung, Umgebung, Schicksale und allerlei Einflüsse auf ihn wirken. Warum sollten wir nun den Menschen von vornherein für die Dichtkunst und die Schauspielkunst in verschiedene Theile scheiden, bloss damit er einer Schule, einer Richtung angehört? Will der Schauspieler ein Proteus sein, so muss er wie jener alle Verwandlungen mit sich vornehmen können; für Proteus gibt es keinen Scheideweg wie für Herkules. Das Specialisiren in unserer Kunst bedeutet daher für mich stets einen Rückgang in der Technik, im allgemeinen Können der Künstler. Die Berliner sollten demnach auch nicht behaupten, dass sie eine neue Richtung der Schauspielkunst erfunden hätten. Sie spielen die Stücke, die sie zu

spielen bekommen, und diese enthalten nun zumeist realistische Figuren — ob zufällig oder nicht, wollen wir hier nicht weiter erörtern — sie lernen nun ihr spezielles Gebiet künstlerisch beherrschen und spielen ihre Stücke, ihre Aufgaben, ihre Rollen gut und interessant. Das ist recht. Aber sie und ihre Freunde sollen uns nicht glauben machen wollen, dass nun ihre Art der Darstellung die allein berechtigte der Zukunft sei. Die idealen Gestalten der klassischen Litteratur leben noch im Herzen des deutschen Volkes und fordern ihre Darstellung von der Bühne herab. Neuere begabte Dichter, wie Lindner, Nissel, Greif, Schack, Heyse, Wildenbruch, Bulhaupt u. A., so verschieden sie unter einander auch sein mögen, streben den Klassikern nach und sorgen dafür, dass die ideale Richtung nicht ausstirbt.

Was soll nun geschehen? Sollen die idealen Gestalten der Klassiker realistisch oder naturalistisch dargestellt werden? Im sogenannten natürlichen, aber eigentlich nüchternen Tone? Sozusagen mit den Händen in den Hosentaschen, oder, wie der verstorbene Dr. Förster es einmal zu mir bezeichnete, „hemdärmelig“? Das wird man im Ernste nicht verlangen wollen. Und wenn man es verlangt, so gibt man eben hohe und herrliche Geistesgüter unserer Litteratur dem Verfall preis. Es ist gewiss abscheulich, eine Iphigenie oder Thekla, einen Posa oder Orest im hohlen und geschraubten Pathos tragiren zu sehen — gewiss, das ist abscheulich — aber es ist gerade ebenso abscheulich und widerwärtig, diese idealen Figuren ohne Blut und Schwung, ohne Empfindung und Begeisterung in einem würdelosen und nüchternen Conversationston sprechen zu hören, wie es jetzt vielfach Mode geworden ist. Das ist der bare Unverstand. Und wenn dieser Unverstand möglich ist, dauernd möglich ist — dann ist der Verfall eines grossen und herrlichen Theiles

unserer Kunst für immer entschieden. Aber Kainz? Kainz ist doch Realist und spielt den Carlos hinreissend!? Ganz recht. Kainz ist ein unerhörter Sprachtechniker und hat auch ein hinreissendes Temperament. Technik und Temperament sind eben gewaltige Bezwinger im Reiche der Kunst. Aber wie kommt es denn, dass Kainz, „der Realist“ im Carlos und in der „Jüdin von Toledo“, geradezu bewunderungswürdig und hinreissend spielt, und dass es ihm, dem Realisten, mit der modernen realistischen Figur des Willy Janikow in „Sodoms Ende“ nicht recht glücken wollte? Das musste doch der Realist am besten können. Man sieht, hier hat die theoretische Folgerung einen Riss. Kainz ist demnach nicht sowohl Realist, sondern ein Schauspieler, der seine Eigenart, seine Individualität aufs Höchste entwickelt hat. Das sollten alle Schauspieler thun, dann wäre es gut. Aber in einem grossen Theil der gegenwärtigen Schauspielerwelt wird viel theoretisirt; Jeder will zeigen, dass er was weiss, dass er gebildet ist. So viel Doctoren haben wir noch nie unter den Schauspielern gehabt wie jetzt. Wissen ist gut, Bildung auch, aber Können ist besser und mehr. Kunst kommt von Können, und der Künstler ist ein Könnler und kein Wissler. Die Schauspieler sollten sich in den Streit der Theorie nicht mischen und ihre Kräfte daran abnützen. Sie sollten ihr Empfindungsvermögen heben und ihre Einbildungskraft vertiefen, ihre Beobachtung und Anschauung verschärfen, ihre Darstellungsmittel, das heisst ihre Technik, auf den höchsten Grad der Entwicklung bringen, dann können sie das Angesehene unmittelbar und mit siegender Wirkung wiedergeben und können jeden Menschen darstellen, welchem —ismus er auch angehört. Dann sind sie Menschendarsteller im höchsten Sinne. Darum kann ich auch an eine absolut naturalistische Entwicklung der Schauspielkunst nicht glauben; sie würde ebenso

wie eine absolut idealistische bald einseitig, manierirt und unnatürlich werden, so dass man Beiden, dem Anhänger des absoluten Idealismus wie dem des absoluten Realismus, bald zurufen müsste: „Halt, mein Freund, kehre um, du hast zu lange schon im —ismus gesteckt, du musst wieder zur Natur zurückkehren. *Naturam expellas furca; tamen usque recurret.* Und der Stil? Nun ja, *le style c'est l'homme.* Der Stil ist der Mensch und die Natur.“

### Adolf L'Arronge.

(Berlin.)

Es schien mir ritterlich, auch an Herrn Adolf L'Arronge zu schreiben. Nicht etwa in der naiven Hoffnung, ein ästhetisches Argument zu vernehmen. Ich weiss, dass er immer nur die Meinung seiner Kasse hat, Idealist und Naturalist, wie es gerade der Laune des Pöbels gefällt. Aber dem „Deutschen Theater“, das er leitet, waren in diesem Interview schlimme Dinge gesagt, wenig erfreulich für den ewigen Ahasver der „Burg“, der unabweislich jedes Quartal durch heimliche Agenten für die Nachfolge des Herrn Burkhardt candidirt. So sollte er sich wenigstens vertheidigen dürfen.

Es wurde mir übel vergolten. Herr L'Arronge ist auf die Wiener sehr böse. Er kann seine verdiente Blamage in der Ausstellung nicht verwinden. Er zürnt der Stadt, wo überall besser und nirgends unter seiner Direction gespielt wird. Er schreibt kurz und anders, als man es von einem so klugen Geschäftsmann erwarten sollte:

„Sehr geehrter Herr!

Ich sehe durchaus keinen Grund, die Ausfälle von Wiener Schauspielern gegen ihre Berliner Kunstgenossen, und insbesondere gegen das Deutsche Theater,

in Ihrem mir gefälligst übersandten Interview: „Der neue Stil“, ernst zu nehmen, zumal nachdem sich bereits Berliner Witzblätter mit ihrer Würdigung befasst haben. Ich kann mich deshalb noch weniger dazu verstehen, gegen solche Aeusserungen mich öffentlich vernehmen zu lassen.

Hochachtungsvoll und ergebenst  
Deutsches Theater zu Berlin:  
Adolf L'Arronge.“



in ihrem mit reichlich literarischem Inhalt versehenen  
 neuen Jahrgang zu werden, damit nachdem die  
 deutsche Theater-Weltliteratur mit ihrer Verbindung  
 bereits haben, sich dann nicht alsbald noch weiter  
 dem verbleibe, sondern sich als Anerkennung nicht ohne  
 ihre Fortschritt zu lassen.

Hochachtungsvoll und ergebend  
 Deutsches Theater zu Berlin  
 Adolf H. Arncke

Die Deutsche Theater-Weltliteratur  
 ist ein Werk, das die deutsche Theater-Welt  
 in ihrer ganzen Ausdehnung darstellt.

Die Deutsche Theater-Weltliteratur  
 ist ein Werk, das die deutsche Theater-Welt  
 in ihrer ganzen Ausdehnung darstellt.

Die Deutsche Theater-Weltliteratur  
 ist ein Werk, das die deutsche Theater-Welt  
 in ihrer ganzen Ausdehnung darstellt.

Die Deutsche Theater-Weltliteratur  
 ist ein Werk, das die deutsche Theater-Welt  
 in ihrer ganzen Ausdehnung darstellt.

Von Hermann Bahr sind erschienen:

Im Verlage von **J. Schabelitz, Zürich:**

„Die Einsichtslosigkeit des Herrn Schäfle.“ Drei Briefe von einem Volksmann als Antwort auf die „Aussichtslosigkeit der Socialdemokratie“ 1886.

„Die neuen Menschen.“ Ein Schauspiel. 1887.

„La marquesa d' Amaëgui.“ Eine Plauderei. 1888.

„Die grosse Sünde.“ Ein bürgerliches Trauerspiel. 1889.

„Zur Kritik der Moderne.“ Gesammelte Aufsätze. Erste Reihe. 1890.

Im Verlage von **Ad. Zoberbier, Berlin:**

„Fin de Siècle.“ (2. Auflage. Derzeit polizeilich beschlagnahmt.) 1890.

Im **Sallis'schen** Verlage, Berlin:

„Die Mutter.“ (3. Auflage.) 1891.

Im Verlage von **E. Pierson, Dresden und Leipzig:**

„Die Ueberwindung des Naturalismus.“ Als zweite Reihe von „Zur Kritik der Moderne.“ 1891.

„Russische Reise.“ 1891.

Im Verlage von **S. Fischer, Berlin:**

„Die gute Schule.“ Seelenstände. 1890.

„Die häusliche Frau.“ Ein Lustspiel. 1893.

„Dora.“ (2. Auflage.) 1893.

„Neben der Liebe.“ Wiener Sitten. 1893.

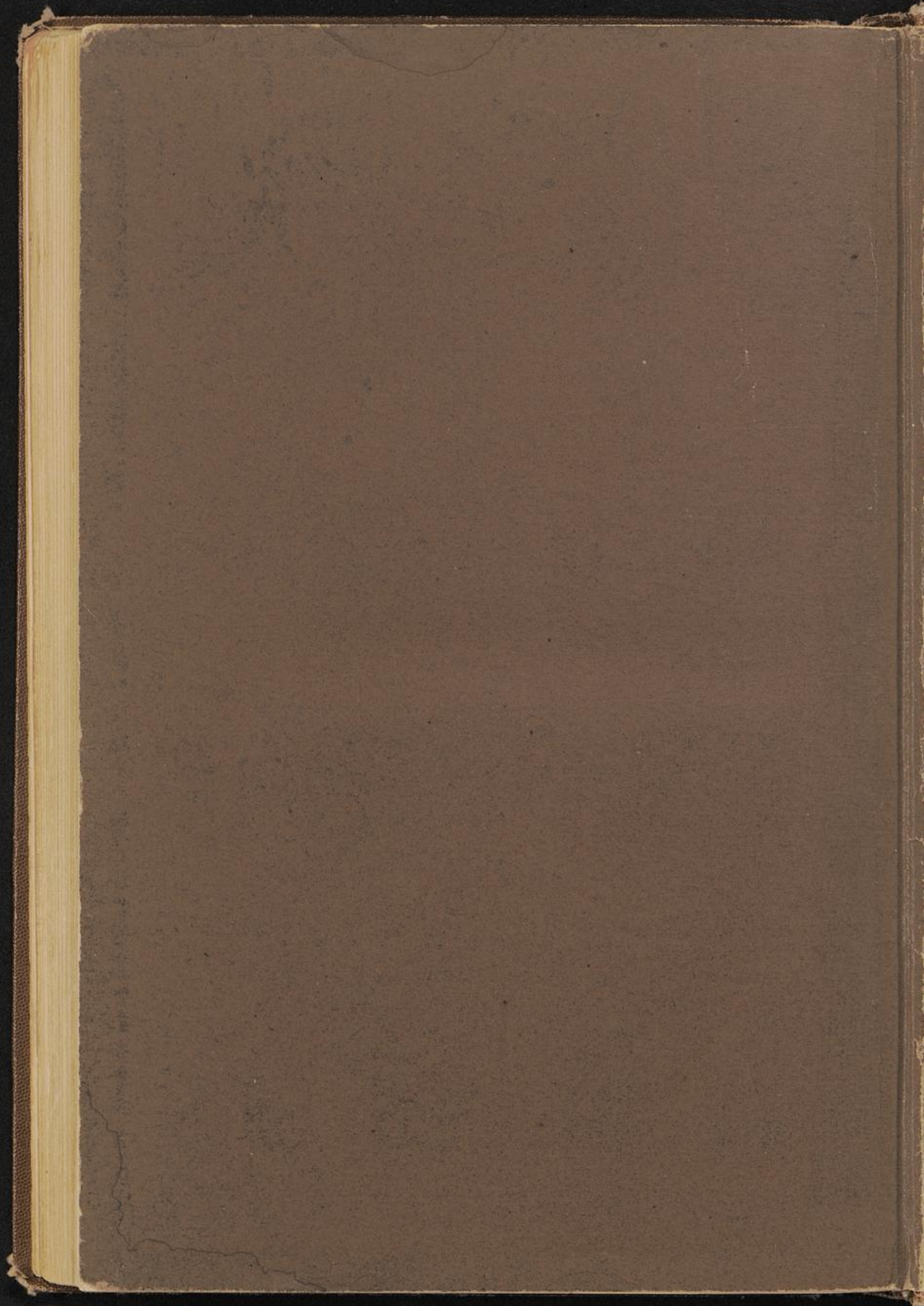
„Der Antisemitismus.“ Ein internationales Interview. 1894.







8932 A



Inches 1 2 3 4 5 6 7 8

Centimetres 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19

# TIFFEN® Color Control Patches

© The Tiffen Company, 2007

Blue	Cyan	Green	Yellow	Red	Magenta	White	3/Color	Black
								
								