

darf kein Wort unterschlagen oder durch ein anderes ersetzt werden, da muß der Schauspieler sich über jede Bemerkung des Dialoges klar sein, er darf nicht nur die eigene Rolle, er muß das ganze Stück sozusagen mitlernen. Deshalb gebe ich bei Ibsen niemals ausgeschriebene Rollen, sondern stets ganze Bücher aus und lege bei ihm auf gründliche Leseproben mehr Wert als bei anderen Schriftstellern.

Denn auch die Behandlung des Dialogs, der sich fortwährend zwischen bloßem Salontone und einer höheren Region bewegt, erfordert eine ganz besondere Schulung. Der Schein der Unabsichtlichkeit und der Schein der Kunstlosigkeit muß gewahrt werden; das Publicum muß darüber hinweggetäuscht werden, daß im Grunde genommen doch jedes Wort auf die Zuschauer gemünzt ist; das Publicum darf es nicht merken, wo die „Schlager“ sitzen, die bei scheinbar sorglosem Darüberhinweggehen doch an den Mann gebracht werden sollen. Und auch dabei wieder sieht man die Fortschritte Ibsens. „Gespenster“ und „Volksfeind“ legen dem Schauspieler die „Schlager“ zurecht, so daß er sie nur zu sprechen braucht, um seines Erfolges sicher zu sein. In „Hedda Gabler“ dagegen liegen diese Pointen sozusagen im Dialog eingebettet, sie können nicht zu sehr hervorgehoben werden, ohne daß der Dialog darunter leidet, und doch dürfen sie nicht unter den Tisch fallen. Mimik und Geste müssen da den Dialog stützen und erklären. Aber diese beiden Mittel sollen doch immer nur Hilfsmittel bleiben; sie sollen eine bedeutende Stelle vorbereiten, unterstreichen oder nachklingen lassen. Ich lasse mit beiden Hilfsmitteln so sparsam umgehen wie möglich, denn ich bin überzeugt, daß gerade die Sparsamkeit ihre Bedeutung erhöht. Viel ausgiebigeren Gebrauch mache ich dagegen von einem anderen Mittel, von der Gruppierung; ich halte sie für eine der beredtesten Bühnensprachen. Die Stellung der Personen zu einander, ihr Sich-Verfolgen, ihr Sich-Fliehen, die Ausscheidung einer Person und ihre nähere oder weitere Entfernung von der Hauptgruppe — kurz die Anordnung und Bewegung der Gruppen können immer dem Zuschauer äußerlich die innerlichen Beziehungen klar machen. Ibsen hat mit seinen Regie-Bemerkungen dem Schauspieler und dem Regisseur darin schon viel vorgearbeitet. Aber ich sehe da noch ein ungeheures, wenig ausgenütztes Feld dankbarer Arbeit für die Kunst der Bühne. Denn in diesen Bewegungen und Gruppierungen liegt meines Erachtens ein großer Theil der Macht, die man Stimmung nennt.

Man hat mir recht häufig vorgeworfen, daß ich die Länge der Spielpausen übertreibe, daß ich überhaupt von der Stimmungs-pause einen zu häufigen Gebrauch machen lasse. Aber ich glaube, daß man solchen Pausen, die ich durch Bewegungen und Wechsel in der Gruppierung ausfülle, ganz besonders bedarf, um Stimmungen von der Bühne auf das Publicum zu übertragen. Ich möchte sagen, daß diese Pausen dazu da sind, das Vorangegangene zu sammeln und wirken zu lassen. Was hat es denn überhaupt mit diesem vielgebrauchten und viel mißverstandenen Begriff „Stimmung“ auf sich?

Jedes Kunstwerk soll eine Stimmung hervorrufen, eine bestimmte Stimmung, und zwar genau dieselbe, die der Künstler in sein Werk legte. Wo Publicum und Kunstwerk unmittelbar einander gegenüberstehen, pflegt diese Stimmung leichter erzeugt zu werden als da, wo zwischen beiden Vermittler nöthig sind, wie beim Drama. Eine ganze Anzahl Factoren muß da zusammenwirken, um die gewollte Stimmung hervorzubringen, der scenische Apparat (Regen, Sonnenschein, Gewitter, Gläserklirren etc.) das gesprochene Wort, die Erscheinung der Künstler, ihre Mimik, ihre Gesten, ihre Bewegungen. In dem Augenblick, wo eine Lampe gebracht wird, soll es auf der Bühne hell werden. Wartet der Beleuchter seines Amtes schlecht, macht er zu früh oder zu spät hell, so ist die Stimmung gestört, das heißt mit anderen Worten, die Illusion ist gebrochen. Ich glaube, daß Stimmung nichts anderes ist als Illusion. Je ungestörter, je stärker die Illusion ist, die eine Aufführung hervorruft, desto stärker ist die Stimmung, die von der Bühne auf das Publicum ausströmt. Aber diese Illusion selbst wieder ist nichts anderes, als der Ausfluß einer streng geschlossenen Einheit. Die Einheit in jedem Kunstwerk macht seine Bedeutung und die Kraft seiner Wirkung aus; und gerade darin ist Ibsen Meister. So einheitlich die Charaktere sind, die er schafft, so einheitlich ist das ganze Stück. Ich kenne in Ibsens gesammtem dramatischen Schaffen eine einzige Rolle, die dieser Einheit entbehrt, die Figur der Thea Elvstedt in „Hedda Gabler“, die von der Leiche des Geliebten hinweg sich zu dem Gatten der Freundin setzt, und ganz in dem Wunsche aufgeht: „Wenn ich ihn doch auch begeistern könnte.“ So viele bedeutende Schauspielerinnen sich auch schon an dieser Rolle versucht haben — ich nenne nur Gertrud Eyhold — keiner ist es gelungen, diese Frau glaubhaft zu machen, die Illusion ihrer Wirklichkeit zu erwecken, oder durch „Stimmung“ über den Mangel an Einheit in dieser Figur hinweg zu täuschen.

Abgesehen von dieser einen Ausnahme, ist wohl keine Ibsen-sche Figur zu finden, der die straffste Einheit fehlte; Charakter, Handlungen und Worte aller Personen bilden eine festgefügte

logische Einheit. Aber Ibsens Kunst geht noch darüber hinaus. Nicht nur die einzelnen Personen kennzeichnet diese Einheit, sondern jedes einzelne Stück. Und diese festgeschlossene Einheit ist es, die Ibsens Dramatik den Stempel des Stilvollen aufdrückt. Und wie jedes Drama für sich eine Einheit ist, so hat auch jedes Ibsen-sche Drama seinen eigenen Stil.

Wenn ich nicht irre, hat sich Jacob Minor in einem der letzten Hefte dieser Zeitschrift*) über den Stil ausgesprochen, den Ibsen auf der Bühne verlangt; und ich glaube, daß er da (mir ist das Heft im Augenblick nicht zur Hand) die Forderung ausspricht, die ich an einer anderen Stelle zu verfechten und zu begründen suche, daß jeder Schauspieler so ausgebildet werden solle, daß er fähig sei, jeden Stil zu beherrschen. (Ueber Theaterschulen, „Neue Deutsche Rundschau“.)

Für diese „ideale Forderung“ bildet Ibsen eine Vorschule. Nicht zwei seiner Dramen haben denselben Stil. Man vergleiche nur einmal „Nora“, „Volksfeind“, „Rosmersholm“, „Hedda Gabler“ und „John Gabriel Borkman“. Aber jedes seiner Dramen hat seine eigene streng unrißene Form, die von Drama zu Drama kunstvoller, reiner und klarer wird.

So ist Ibsen auch darin für den Schauspieler ein Lehrmeister, daß er ihn von den einfacheren Aufgaben zu den kunstvollsten führt; und wie in Ibsens Gesellschaftsdramen die Männer Wahrheit, die Frauen Freiheit suchen, so ist Ibsens Dramatik für den Schauspieler die Schule, die ihn zu den letzten Zielen der Kunst reif machen kann, zu den Zielen, denen die Kunst jeder Zeit nachstrebte: Zur Freiheit und Wahrheit.

Leipzig.

Carl Heine.

Raimund.

(Zur Raimund-Feier im Deutschen Volkstheater am 31. Mai 1898, aus Anlaß der Enthüllung des Raimund-Denkmales von Franz Vogl.)

Unter uns gestehen wir doch ein, daß uns Raimund schon ein bißchen langweilig geworden ist. Wo er sich bemüht, poetisch zu sein, und groß thut, ist er unausstehlich. Aber auch sein Behagen fühlen wir nicht mehr mit. Der Florian, der Valentin — ja, was sind sie denn? Lakaien, und durch sie wird die Gesinnung des Lakaien verherrlicht, wie denn bei ihm immer der Schluß ist, daß wir zu Hause bleiben, uns nicht ins Leben hinaustrauen, sondern lieber still irgendwo anlehnen sollen. Eine wahre Angst hat er vor dem Leben. An der That sieht er nur das Gefährliche; das Große, das Glänzende gilt ihm nichts. Da wird nirgends der Mensch gepriesen, sondern der Unterthan; er sieht die Welt von unten an und lehrt uns, daß wir unten bleiben sollen. Da ist sie freilich traurig, wenn man sich nicht zumuthet, in ihr zu wirken! Wir aber warten heute auf einen Dichter, der uns zum Leben anfeuern, schallend ins Getümmel der Thätigen rufen und das Glück der Wagenden fühlen lassen soll und wir sind des Goetheischen eingedenk, „daß der eigentliche Dichter die Herrlichkeit der Welt in sich aufzunehmen berufen ist und deshalb immer eher zu loben als zu tadeln geneigt sein wird.“ Raimund fürchtet sich vor dem Leben; unser Dichter ist der, von dem wir Muth und Lust zum Leben bekommen. Wie groß steht Nestroy neben ihm da, dieser Erzschelm, aber ein Weiser an Weltübersicht! Wie rein nimmt sich neben seiner trüben, thöricht bedrückten Melancholie das edle, heiter aufblickende Wesen unseres Stifter aus! Was haben wir denn also an Raimund? Warum sind wir ihm treu? Warum können wir doch nicht aufhören, ihn zu lieben? Man frage nur einen Wiener: er mag sich langweilen, er wird empfinden, daß wir anders geworden sind, aber es ist halt doch unser Raimund! Vielleicht gerade, weil er das ist, was wir nicht mehr sein wollen, nicht mehr sein dürfen. Er drückt aus, was wir von uns abgethan haben: das alte Oesterreich mit seinen furchtsamen und ergebensten Menschen, die alle wie der arme Spielmann waren, „dem Gott zwei linke Hände gegeben hatte“. Wir spüren: das ist unser Wert, daß wir uns davon frei gemacht haben und losgekommen sind. Aber seit wir frei sind und uns sicher fühlen, dürfen wir es lieben und gern blicken wir hin und sehen unseren Weg ab, den langen Weg.

Dies läßt uns Raimund empfinden und das hat Herr Vogl durch sein Denkmal auf gute Art ausgedrückt. Hier sitzt der arme Schwärmer mit schwerem Gemüth auf einer Bank, abseits vom Leben, die Phantasie tritt zu ihm herab und soll ihn trösten. Abseits vom Leben — und eine Himmlische soll ihn trösten! Ohne viel Kunst, aber rührend ist das dargestellt, so rührend, daß wir wohl mit dem Armen mitleiden, dem es kein Glück war, unter den Menschen zu wirken, und der doch auch sich selber nicht genug gewesen ist. Kommt der Wiener jetzt da vorbei, wenn er abends von der Arbeit geht, dann wird er die ängstliche Gestalt betrachten und mit einem stillen Lächeln an die gute und hilflose Zeit der Väter denken. Aber dann tritt er weg und schaut auf, da glänzt hinter dem Stein das fröhliche Haus der Gegenwart: da weiß er, daß wir anders geworden sind, wir brauchen die Himmlischen nicht

*) Im Aufsatz „Ibsen und die moderne Schauspielkunst“, Nr. 181 der „Zeit“.