

konnte er da freilich lernen. Aber es dauerte lange, dazu kam, auch edles Betragen, Würde und Prunk befehligen, rmen, die Wunder der Bildung in der Nähe zu sehen. Dazu mußte er erst der Liebling des mächtigen Eszter werden, der ihn in einen Kreis fürstlicher Jünglinge zog, unter klare, von Begierden unbesteckte, süß wie blaue Trauben schmeckende Seelen, die, wie er die Jessica einmal sagen läßt, „Musik hatten in sich selbst“ und auf allen Lärm der Leute, den Tumult von Lust und Leid hinaus gelassen als auf ein heiteres Schauspiel blickten, unerschütterlich in ihrer lichten Ordnung. Mit diesem hellen und blühenden Theil der Menschheit wurde er jetzt erst bekannt und jetzt erst gieng ihm die stille Pracht bewusster Geste, die Annuit lächelnd kluger Reden von witziger Güte und milder Strenge, der ganze Hauber reifer Männer auf: wir sehen ihn davon im Theseus wie geblendet und verzückt. Und doch konnte er unter diesen so sublimierten Menschen noch immer jene dumpfen, von Brunnst und Bier betrunkenen, wie Wetter brausenden Ungethüme seiner Jugend nicht vergessen, wie ein Sohn der Berge in gefälligen Ebenen sich immer doch nach der Gefahr von Stürmen und Lawinen seiner Heimat zurückseht. Dieser Barbar wurde in aller Cultur das Heimweh nach dem Heroischen der Natur nicht los; diese reizenden Formen konnten ihn nicht trösten, jenes ungestüme Wesen zu verlieren. Beide wollte er verbinden. Adler, die zugleich Pfane wären, Mörder mit der Delicatsesse von Fagen, Insecte, die doch allen Takt und Geschmaack des Bewussten hätten — derlei schwebte ihm vor. Das Schnauben der Leidenschaft wollte er nicht missen, aber sie sollte freilich jetzt in Sonetten schnauben. Er wünschte sich den Pöbel, wie er die jungen Lords jetzt kannte, so bewußt und schön, und die jungen Lords wünschte er sich, wie er den Pöbel kannte, so menschlich und wahr. Der Pöbel war trübe; die Lords machten ihn frieren: er wünschte, das es hell und warm zugleich werden möchte. Darum wünschte er sich nach Italien.

Es mochte besonders der Dramatiker in ihm sein, der das wünschte. Man darf ja nie vergessen, daß er, wie Otto Ludwig sagte, „seine Stücke aus dem Herzen der Schauspielkunst herausgeschrieben“ hat; je war immer bedacht, „der Schauspielkunst Substrate zu geben“. Nie ließ er sich durch ein unbramatistisches Interesse verlocken, Menschen aufzufuchen, die dem Schauspieler nichts bieten, oder sie in schauspielerisch indifferenten Zuständen zu zeigen. Was unschauspielerisch ist, ließ er weg. Die Ruhe ist unschauspielerisch. In der Ruhe betrag sich die Menschen allgemein; das einzelne an ihnen, der besondere Zug kommt da gar nicht heraus, als etwa in sehr feinen, winzigen und subtilen Spuren, die die Bühne verliert. Taine hat gemeint, daß Shakespeare ruhige Besonnenheit nicht achtete. Der weiße Theseus, der gütige Lorenzo, die lächelnde Portia beweisen, daß das falsch ist. Er hat nur gewußt, daß man auf der Bühne mit ihr nichts machen kann, weil sie unschauspielerisch ist. Aber auch die That ist unschauspielerisch. Auch in der That werden die Menschen wieder allgemein; das Einzelne und Persönliche verschwindet: im Morde selbst gleichen sich alle Mörder. Nur auf dem Wege von der Ruhe zur That läßt sich der Einzelne aus dem Allgemeinen los; nur dieser Weg ist fein; er allein ist dramatisch. Philosophen sind so undramatisch als Thiere. Zwischen dem Philosophen und dem Thiere geht das Drama. Darum sehen wir Shakespeare immer bemüht, seinen Helden aus der Ruhe zu drängen, aber an der That zu hindern. Ist er besonnen, so wird alles gehäuft, ihn zur Leidenschaft zu treiben; dem Leidenschaftlichen wird immer gewehrt. Man denke an Macbeth und die Lady: wie der Jägernde unablässig gereizt, die Begierde immer gehemmt wird, damit nur beide zwischen Ruhe und That verbleiben: denn da ist der Schauspieler mit seiner Kunst daheim. Darum konnte er mit jenem Pöbel so wenig als mit diesen Lords zufrieden sein: bei jener unbesonnenen Leidenschaft war jedes Drama im ersten Acte schon aus, bei dieser unbesonnenen Bestimmung konnte es gar nicht beginnen. Jene durch diese zu verzögern, diese durch jene anzutreiben mußte der Schauspieler wünschen. Erst die Mischung aus jenem Pöbel und diesen Lords würde schauspielerisch sein. Die suchte er in Italien; es war ihm das Land, wo die Menschen sich schon in Cultur und doch noch mit Natur betrogen, einem wilden Wesen edle Formen gebend und die eigenen Triebe wie fremde Bestien kaiserlich gelassen betrachtend. So sind Romeo und Julie, die wie erste Menschen die Liebe erst zu erkunden scheinen, um ihr doch gleich den letzten Glanz später Galanterie zu geben, stammelnd vor Begierden, doch gleich in Hymnen und Sonetten stammelnd.

Das muß beachten, wer den „Romeo“ inscenieren soll. Er darf nicht vergessen, daß es nicht Romeo und Julie auf dem Lande ist, sondern in einer Stadt der Renaissance. Das macht gerade seinen Sinn aus. Man muß fühlen, wie Natur und Cultur da wetten, wer stärker ist. Von der Clairon wurde gesagt, daß sie auf der Höhe donnerte; so mußte er das Stück stimmen: Donner ewiger Leidenschaften auf der Höhe edler Sitten. Der Ton der Renaissance soll getroffen werden: wie hinter dem Heiteren, Frangenden, Purpurnen gleich Gift und Doldh lauern. Man nehme etwa das Fest in Capulets Hause, da Julie in die Welt eingeführt wird. Das Neuzere mag ungeschick zu denken sein, wie Oremio sein Heim in der „Widerspenstigen“ schilbert:

— reich verkehrt mit Silber und mit Gold,
Kannen und Becken für die garte Hand,

Lapeten rings ... dem Gemirk;
Von Eisen die Kapfen ... Kronen,
In Edelsteinen Teppich und Sebel,
Damas und Prachtgeräth und Balsachin,
Bastie, türkische Polster, reichgeperlt,
Venedige Spigen voll Goldfideci,
Messing und Zinn und alles, was gehört
Zu Haus und Haushalt.“

Da nun ein Gewimmel von Jünglingen, wie sie Benvenuto Cellini so gerne beschreibt, „über die Masken schön und anmuthig, daß die Menschen ganz außer sich gerathen und sich nicht mehr über jene Fabeln verwundern, welche die Heiden von ihren Göttern des Himmels erzählten“; und daneben Frauen und Mädchen zwitschernd und lichernd oder auch Seufzer ins Geflüster mischend, siccome talor vedemo cader l'acqua mischiata di bella neve, wie es im achtzehnten Capitel der Vita nuova heißt. Dann Masken, Tänze und allerhand Scherze, wie sie Beroaldi von der Hochzeit der Annibale Bentivoglio mit der Lucrezia von Este berichtet: daß Statuen plötzlich lebendig von den Postamenten steigen, mächtige Allegorien durch die Säle schreiten oder, indem das Orchester verstummt, Freundinnen als Dianens Nymphen lieblich singen. Und so hätten sich langsam, da die Lust anschwilt, Paare zu gesellen, hier in einer Nische, dort an einer Säule, Heimliche, die alle wie Romeo mit Julie flirteten, nur daß freilich bei diesen gleich zum tragischen Ernst wird, was den anderen ein galantes Spiel bleibt. Zum Kaufhandel des Mercutio möge man das zweite Capitel im Cellini nachlesen. So gäbe es für jede Scene ein Capitel aus einem Novellisten, ein Bild aus einer Galerie. Im Volkstheater wurde das leider veräußert; aber es wird ja auch im Durgtheater veräußert. Doch hätte man gut gethan, wenigstens der Einrichtung von Max Grube zu folgen, die nach einer Beschreibung Vultshaups so einfach als nützlich scheint, indem sie z. B. gleich im ersten Acte die fünf Verwandlungen auf zwei reducirt, dadurch, „daß das Haus der Capulet, das die erste und zweite Coullisse rechts einnimmt, weit in die Scene vorpringt und sich in einer breiten Loggia nach dem Publicum öffnet; in dieser Loggia spielt sich, nur wenig beengt, die Unterredung der drei Frauen ab; und so bewegen sich denn die vier ersten Scenen auf demselben Hintergrund; man sieht die Gäste das Haus betreten, nach Erstigung einiger innerer (unsichtbarer) Stufen die Loggia passieren, um in den Ballsaal geführt zu werden; der durch dies Arrangement bedingte Aufbau kommt dem Ballsaal, in welchem die Estrade des Orchesters bildet, dann wieder vortrefflich zustatten“. Ebenso zieht sie im zweiten Acte die dritte mit der vierten Scene zusammen: „Wir sehen das Stadthor, im Hintergrund rechts die Kapelle, daran stoßend, bis etwa an die zweite Coullisse reichend und hinter den Coullissen sich fortsetzend, das Gärtchen Lorenzos; ohne Zwang können die Freunde hier eintreffen, kann Romeo sich, aus dem Häuschen des Vaters kommend, zu ihnen gesellen.“ Und so weiter. Das nachzumachen wäre doch nicht so schwer gewesen.

Die Julia spielte Fräulein Wächner und man kann sich das heiße Kind nicht leichter uniger, ruhrender denken. Man muß nur hören, wie sie das erste Mal „Romeo“ sagt: in diesem Ton singen alle Engel der Liebe, ihre so unbeschreiblich edle und reine Mitene erglänzt von heiliger Lust und doch will ein Schatten nicht weichen, wie eine dumpfe Ahnung, daß „dieser süße Anfang bitter werden soll“. Oder man höre, wie sie auf dem Balkone, in Thränen lächelnd, von diesem holden Verderben wie hallucinirt, so glücklich, daß es sie fast schmerzt, alle Sonne in das Wort presst: „Weh mir!“; dann scheint das Schicksal wie ein böser Nachtvogel durch den Garten zu rauschen. Oder man höre das herrliche „Amen“ zur Amme; sie hat die Gabe, eine ganze Situation in ein einziges Wort zu drängen. Wenn sie zum Vater kommt, sehen wir gleich, was später Paris sagt: „Dein Gesicht litt sehr von Thränen.“ Was Lorenzo vom Gifte sagt, das bald „einen kalten matten Schauer durch ihre Adern“ schiden wird, malen ihre Augen. Dabei soll nicht verschwiegen werden, daß sie unrein intonirt, oft rau und monoton wird, leicht ermüdet. Doch das sind Fehler, die ihr jeder Lehrer in drei Sectionen nehmen kann. Aber was kein Lehrer geben kann, hat sie: sie hat Seele.

Diese scheint leider Herrn Christians gänzlich zu fehlen, dem neuen Schauspieler, der den Romeo gab. Er hat gute Mittel: ein schönes, doch wächernes, für den Romeo zu glattes, allzu heiteres Gesicht, edle Bewegungen, eine kräftige und reine Stimme. Aber er hat keine Leidenschaft. Brandes, in seinem fleißigen Buche über Shakespeare, das jetzt bei Albert Langen erscheint, hat darauf aufmerksam gemacht, wie „die Vorstellung von Pulver und Explosionen“ durch das ganze Stück geht, nicht weniger als fünfmal ausgedrückt: „Mit anderen Worten, diese jungen Wesen haben selbst Pulver in ihren Adern, Pulver, das die Nebel des Lebens noch nicht nass gemacht haben, und Liebe ist das Feuer, das hier zum Pulver kommt.“ Dieses „Pulver“ hat Herr Christians nicht. Daß er ein Schauspieler ohne Kunstverstand ist, der nicht einmal den Romeo der Kofastinde von dem der Julia zu trennen weiß (wovon Mercutio und Benvolio doch deutlich genug sprechen), würde noch nichts machen; aber er scheint auch jene feinere Intelligenz des Gemüthes nicht zu haben. Manchmal lächelt er geizert, dann schreit er schrill, eine innere Bewegung läßt er nie spüren. Graziöses, Ländelndes, Leichtfertiges dürfte seine Domäne sein. Er