

möglichst genau so wiederzugeben, als sie einem erschienen waren. Zwar war die Phantasie nötig, um die einzelnen Fakta nach einer (meist recht einfachen und nüchternen) Grundidee aneinanderzureihen, das Wichtigste in den Vordergrund zu stellen und die einzelnen Tatsachen und Dokumente zur Erreichung einer bestimmten Wirkung zu verknüpfen. Allein, man wagte oder verstand niemals, einzelne Dokumente so zu kombinieren, daß sie eine überraschende neue Perspektive eröffneten, die noch kein Mensch bemerkt hatte. Man rühmte sich ja gerade, daß das, was man beobachtet und kombiniert hatte, von allen Menschen schon einmal gesehen und beobachtet worden sei. Der Realismus, dem es ja darauf ankam, überall das Typische, das überall Sichtbare und leicht Erkennbare zum Gegenstand künstlerischer Behandlung zu nehmen, ließ also die Phantasie niemals recht selbstschöpferisch walten.

Die Zukunftsdichtung, welche sich bemüht, überall die neuen Keime der beginnenden Entwicklungsära hervorzufinden, das höher Differenzierte künstlerisch zu gestalten, wird die Phantasie wieder ganz anders zur Geltung kommen lassen. Denn jetzt gilt es nicht mehr Material auf Material zu häufen, Dokumente auf Dokumente ungefiltert anzusammeln, sondern neue ästhetische Werte im Geiste der beginnenden Ära zu schaffen. Die Dichter werden nicht mehr gelehrte Dokumentensammler, sondern die großen Entdecker und Erfinder sein, wie Goethe und Schiller es für ihre Zeit gewesen sind. Sie werden die Dokumente zu neuen überraschenden Gebilden zusammenzufügen wissen, die vielleicht noch niemand mit Augen geschaut und an die doch alle glauben werden.

Es ist der Krebschaden der jetzigen naturalistisch-realistischen Zeit, daß sie nur gute Maschinisten, aber keine Bahnbrecher, keine Seher hat. Fleißig als Rad in der großen Maschine sich zu drehen, Beobachtung auf Beobachtung zu häufen, Notiz für Notiz zu sammeln, das verstehen unsere Geister vortrefflich, aber es fehlen die Propheten, die sehen, was noch keiner sah, die kombinieren, was noch nie kombiniert wurde, welche die einzelnen unzusammenhängenden Notizen zu großen, bisher nie gekannten, nie gesehenen geistigen Werten verarbeiten. Unsere Zeit bedarf vor allem der großen Baumeister, der allumfassenden Geister, welche die alte Zeit mit ihren Werten vergessen und neue auf Grund der modernen Weltanschauung schaffen können.

Dazu aber ist wieder eine hohe Phantasie vonnöten, die Gabe, aus bekannten Größen das unbekannte große, zukunftsbedeutungsvolle x herauszulösen.

Wie sehr sich diese auf moderner geistiger Grundlage ruhende, Neues schaffende Phantasie von der alten mit absoluten Dogmen operierenden Phantasie unterscheidet, wird wohl jeder begreifen. Wahrscheinlich wird jedem nun auch klar, daß gegen die Phantasie überhaupt zu eifern ebenso töricht ist, als wenn man gegen die Vernunft kämpfte, weil dieselbe noch bis vor kurzem dazu mißbraucht wurde, abstrakte Gebilde wie Götter, Seele und dergl. als etwas konkret Reales zu beweisen.

Ist aber auch die Phantasie ein Besitztum jedes denkenden Menschen, so meinen wir doch, wenn wir von einem Dichter sagen, er habe Phantasie, daß er diese Fähigkeit in hervorragendem Maße besitze. Im Gegensatz dazu kann man in der That sagen, daß die jetzigen Dichter gar keine haben. Es ist dies eine Einseitigkeit, die der ganzen naturalistischen Epoche anhängt. Dieselbe hat die Phantasie auf eine ganz despotische Weise durch ein willkürliches Dogma beschränkt. Wie kommt sie dazu, zu fordern, daß der Dichter nur das darstellen solle, was er beobachtet habe? Wie kommt sie dazu,

theoretisch (in der Praxis hat sie es ja niemals ganz vermocht) dem Dichter z. B. zu verbieten, daß er einen erblich belasteten Künstler darstelle, wenn er zwar niemals einen solchen, aber zwei verschiedene Menschen beobachtet hat, von denen der eine ein Künstler und der andere erblich belastet war? Nichts als Dogma, abstraktes Dogma! Was die realistische Aesthetik fordern konnte, war in diesem Falle, daß der Dichter einen solchen Künstler als etwas nach den geläutertsten Anschauungen der Zeit Mögliches und Wahrscheinliches schildere; aber ob der Dichter diese Wahrscheinlichkeit durch eigene Beobachtung oder durch Phantasie-Kombination verschiedener Wahrnehmungen und Gedanken erzielte, mußte ihr ganz gleichgültig sein.

Es war ihr nicht gleichgültig, und sie nahm dem Dichter eine seiner drei Eigentümlichkeiten, die in ihrer Vereinigung allein ihn groß machen können. Wie die Phantasie sich übrigens zu den beiden anderen Eigenschaften des großen Dichters verhält, zu seiner Fähigkeit, Gefühlswerte zu schaffen und zum Besitz der höchsten Weltanschauung der Zeit, das zu untersuchen, wird die Hauptaufgabe der neuen Aesthetik sein. Hier würde es zu weit führen. Nur das Folgende sei erwähnt. Die spezifisch künstlerischen Eigenschaften, diejenigen, welche einen Menschen zum Künstler machen, sind Phantasie und Erzeugung von Gefühlswerten. Vermittelt durch die Phantasie kombiniert und komponiert er eine Fabel, und vermittelt durch die anderen Fähigkeiten läßt er die einzelnen Momente dieser Fabel als Gefühlswerte in das Gemüt seiner Leser einziehen.

Indessen um mit diesen beiden Eigenschaften etwas Neues und litterarisch Bedeutsames zu schaffen, muß er die höchste Bildung der Zeit besitzen. Denn nur so kann die erwählte Fabel im fortgeschrittensten Lichte aufgefaßt und die erzeugten Gefühlswerte auf moderne Basis gestellt sein.

Wie es mit der Fähigkeit der modernen Dichter, die Höhe der Zeit in ihren Gefühlswerten zu erreichen, steht, das habe ich schon anderweitig untersucht.

Hier wollte ich darauf hinweisen, wie notwendig es ist, daß in unserer Litteratur nach der Epoche grenzenloser Nüchternheit und gelehrter Bedanterie wieder die Phantasie einzieht, jene Phantasie, welche, obwohl auf festbegründeten Erkenntniswerten der Gegenwart beruhend, dieselben doch zu neuen großen, begeisterten und erhebenden Prachtbauten zusammenfügen kann.



Zur Entwicklung der modernen Schauspielkunst.

Von

Hermann Bahr.

Das ist falsch, wenn von der Natürlichkeit und Wahrheitlichkeit der heutigen Schauspielkunst so viel geredet wird, als ob das ganz was Besonderes, Unerhörtes, beispielloses, durchaus Neues und nie zuvor Dagewesenes wäre. Es hat „natürliche“ Schauspieler zu allen Zeiten gegeben, deren Ehrgeiz auf die Erreichung der Wahrheit und Wirklichkeit gerichtet war, und realistisch in diesem Sinne, daß sie ein redlicher Spiegel des Lebens sei, ist die Schauspielerei von Anfang an immer gewesen. Nur wechseln Natürlichkeit und Wahrheit unablässig, und unter immer gleichen Namen wird immer wieder was anderes gefordert.

Die Wahrheit der eigenen Natur suchte die klassische Zeit in den Künsten, sich selber, das Wesentliche des eigenen Selbst auszudrücken, in sich das Ewige und Notwendige von dem Zufälligen und Alltäglichen zu befreien und dieses ursprünglich Menschliche, an welches ein froher und stolzer Glaube war, diese reine Güte, welche im Einzelnen und im All immer dieselbe ist, zu sicheren Botschaften gestaltet hinauszuschicken, in welchen die anderen das eigene Selbst wiederfinden und bekräftigen könnten — das war damals, weil es der letzte Drang jener Menschheit war, ihr Inbegriff des wahrhaft wirklichen. Schöne Natur wurde vom Schauspieler verlangt: denn die Schönheit galt ihnen für natürlich und alle Natur, wo sie nur ohne Zwang und unverstellt sich selber geben könne, für schön. Der Schauspieler sollte über die anderen ragen: eine herrliche Kraft, eine besondere Fülle, eine seltene Ausgeglichenheit sollte an ihm sein, die sich in würdigen Symbolen verkündigen würden, an welchen die anderen sich erfreuen, erstarren und erwachsen könnten. Das ist der Sinn der Goethe'schen Schauspielerei gewesen, die das Bornehme edler und geläuterter Naturen durch bedeutende Aeußerungen übertragen sollte. Sie hat lange die Tradition beherrscht; aber heute ist nichts mehr übrig von ihr als jener „Geist des alten Burgtheaters“ — und der wird heute auch nur noch im Feuilleton der „Neuen Freien“ von Zeit zu Zeit einmal gesehen.

Aber die romantischen Epigonen karifirten die klassischen Ideale. Nur Einer für sich, ein Besonderer und Unvergleichlicher, etwas Unerhörtes wollte jeder sein. Das Anderssein wurde Mode: anders als das Herkommen, anders als Verstand, Möglichkeit und Sitte, einer für sich, ganz allein, seine besondere Welt. Das Gewöhnliche und das Gebräuchliche wurden als Entstellungen und Entartungen der Natur verhöhnt; nur im Fieberischen, Ungeheuerlichen und Ausbündigen war jetzt die Wahrheit. Die vagabondirenden Kraftgenies kamen auf und die gelassene und stille Freudigkeit der weimarischen Kunstübung wich vor dem wilden und wüsten Zigeunern der fremden Virtuosen. Die Meister fielen damals vom Himmel; alles angelehrte wurde verschmäht. Wallende Locken, rollende Augen, eine Hervorrufersstimme in dem kühnen Gewölbe der mächtigen Brust, Gesetz und Brauch gefliessenichtig vergewaltigt, der Abgott der Weiber und einen jauchzenden Schwarm entlaufener Gymnastiken hintendrei — der Typus ist international, aber er hat überall in der Provinz geendet. Es waren die nachträglichen Flegeljahre der Schauspielerei.

Dann kam der große Katzenjammer über die jäh ernüchterten Menschen, in allen Künsten, in jeder Wissenschaft und überhaupt in der ganzen Führung des Lebens, und sie besamen sich zu einem kalten, grauen Spießbürgertum, das den romantischen Vermessenheiten mißtraute und den stolzen Flügen ins Unermessliche entsagte. Vernunft, lernen — wurde jetzt die Losung. Der geduldige und hartnäckige Fleiß verdrängte die „Genies“. Mit dem großen Wollen war nichts herausgekommen — jetzt verlegten sie sich auf das zuverlässigere Können, wenngleich es freilich unbequem zu erwerben und unscheinbar ist. Man prüfte seine Kräfte, man wollte sich versichern, was man wirklich vermochte, und das sollte durch behutsame, unnachgiebige Pflege erzogen, gesteigert und bereichert werden. Technische Meisterschaft im engen Bezirke, das wurde in allen Künsten das Ziel aller Künstler. Es wurde was Handwerksmäßiges und Nüchternes, aber doch damit auch Redlichkeit und Bravheit. Es ist aber bloß eine Erholung von den romantischen Ausschweifungen und Annahmen gewesen und zugleich eine Vorbereitung für neue Kühnheit und neuen Kampf.

In diesen drei Perioden hat sich die alte Schauspielweise entwickelt. Die idealste Erfüllung der ersten muß wohl Eckhof gewesen sein; das liebe alte Buch, in welchem Heinrich Anschütz sein Leben erzählt hat, ist ein prächtiges Dokument ihres Geistes. Die zweite hat viel Wahnsinn und Uebernheit, aber sie hat auch die beiden gewaltigsten Meister aller bisherigen Schauspielerei gezeugt: Ludwig Devrient und die Rachel. Von der dritten ist Friedrich Haase ein lehrreiches Exempel.

Aber nun wechselte wieder der Sinn der Menschen und wendete sich nach dem Neueren. Es kam die Leidenschaft der nächsten Wirklichkeit, des unmittelbar Handgreiflichen. Seine Umgebung wollte jeder aufnehmen und wiedergeben, schlicht, ohne Nest und ohne Zutat, wie sie sich dem ersten Blicke täglich bot. Da wollte auch der Schauspieler photographiren.

Das ist das Charakteristische der neuen Schauspielerei in ihrer ersten Erscheinung, wie sie sich zuerst in Frankreich an den Komödien des Augier, Dumas und Sardou entwickelt hat. Diese „realistischen“ Schauspieler photographiren. Sie sammeln alle Züge, welche der Dichter gewährt, halten sie nebeneinander und gruppirten sie in einen verständigen Zusammenhang, bis sich ein überzeugendes Bild daraus zusammensetzt, in dem eines an dem anderen hängt, eines aus dem anderen folgt und eines das andere zwingt. Diesen Körper nehmen sie dann an. Mit ihm kommen sie, und sie bleiben in ihm. Die Entwicklung und Entfaltung der Dichtung ist ihnen nur eine Veränderung des Lichtes, welche bald diesen, bald jenen Zug, aber die alle von Anfang da sind, besonders erhebt. Es bleibt immer die gleiche, starre, unabänderliche Gestalt, an welcher nichts mehr geschieht und die vom ersten Worte an fertig ist, ohne daß ein späteres Schicksal etwas an ihr erneuen könnte. Es ist das Verfahren der Zolaschen Psychologie oder wenn man will: der Courbet'schen Charakteristik ins Theatralische übertragen.

Die erfinderische Habgucht des unersättlichen Realismus rastete nicht lange. An den ersten Eindrücken genügte man sich nicht mehr; den einzelnen Momenten zu erfassen, festzuhalten und wiederzugeben reichte nicht aus. Diese Augenblicksaufnahmen, noch so scharf und noch so treu, wurden nimmermehr die ganze Wahrheit, welche vielmehr hinter den jeweiligen Erscheinungen der Dinge und gerade in ihrer Flucht, in ihrem Wechsel sein mußte. Man nahm ein neues Verhältnis zur Umgebung: man glaubte die Dinge nicht mehr ein für alle Mal fertig, mit im Voraus bestimmten Eigenschaften, die nur nicht gleich alle sich zeigen und erst aus dem Schlafe gezogen werden müssen, sondern man sah ihre ursprüngliche Anlage und ihre erste Bestimmung bald gekräftigt, bald vergewaltigt, einmal vorwärts gestossen, dann wieder nach der Seite verbogen, jetzt bereichert, jetzt verarmt unter den Schicksalen, in welche sie gestellt sind, und sah sie von Tag zu Tag wachsend und gewechselt, niemals dieselben. Und diese Widersprüche gerade, das Umschlagen ins Unvermutete, welches wider die erste Richtung von fremden Kräften plötzlich geschieht, die Bewegung aus dem Zusammenhang des einen mit dem anderen, wie sie so wunderbar, die unverträglich, beisammen an derselben Kette liegen — das wurde in dieser letzten Phase das Interesse der Künste. Das Licht zerlegten die Maler und zeigten an den Farben, wie keine jemals sie selber allein, sondern mit vielen Widersprüchen geladen ist, die sie leicht zersprengen, aufheben und völlig verkehren können. Das Geheime und Unfaßliche suchten die Dichter, wie nahe das Gute neben dem Bösen liegt, mit ihm daselbe ist und erst von fremden Nichtigkeiten entschieden wird und wie was dem folgenden Urtheile als der ge-

schlossene Zusammenhang eines fertigen und notwendigen Charakters erscheint, von einer unendlichen Reihe winziger Zufälle allmählich gefügt worden ist. Die Auflösung der Melodie vollbrachten die Musiker, wie sie sich immer wieder verliert, aber gerade wenn sie ganz entäußert und an das Fremde verloren ist, immer am Ende sich wiederfindet, sich selbst in dem anderen. Die Schauspielerei konnte dahinter nicht zögern.

Die maskenstarren Typen des älteren Realismus vertrugen sich damit nicht länger. Das Wachsen und das Werden, die Bewegung und den Wechsel darzustellen, aus dem Unscheinbaren und Unmerklichen gerade, welches erst wirkungslos erscheint, das Große und Entscheidende zu entwickeln und plötzliche Ueberraschungen, auf die keiner gefaßt sein konnte, als etwas Notwendiges und Unvermeidliches vorzubereiten, daß man es dennoch ohne Verwunderung und wie ein Selbstverständliches hinnimmt — einen neuen Realismus (wenn man das nichts sagende Wort schon einmal will) verlangen so neue Pflichten. Menschliche Wirklichkeit, aber nicht, wie sie in irgend einem gegebenen Moment etwa erscheinen mag, nicht, wie sich aus ihren Handlungen und Schicksalen uachher die rückwärts schauende Betrachtung ihren Charakter gruppiert, sondern eben ihre langsame Formung und Zubereitung aus den Verhältnissen und Zuständen, ihren ganzen Prozeß in allen Stadien, alles Schwanken, Ueberwinden, Unterliegen — das muß er verrichten.

Das ist für die Schauspielerei die Aufgabe von heute und morgen. Es sind überall schon mancherlei Zeichen, daß in dem Geschmade der Zeit mächtige Begierden nach ihr sich regen. Aber ich weiß in ganz Europa vorläufig doch eigentlich nur drei, die die neue Kunst schon besitzen: die Bernhard, die Réjane und Emanuel Reicher.

Wenn Reicher auf die Bühne kommt, so geschieht das nicht gleich mit dem offenen Steckbrief des ganzen Charakters. Er spielt nicht in der ersten Scene schon den letzten Akt. Er schminkt sich nicht alles vergangene und künftige Schicksal auf die Wangen seines Helden. Er weiß das große Geheimnis, das alle moderne Psychologie und besonders alle Psychologie der Modernen ausmacht: die Vielheit des Ichs, daß jeder in jeder Stimmung und für jede Stimmung sein besonderes Ich hat und daß keiner zwei verschiedene Stimmungen hindurch derselbe ist. So, während die anderen immer von vorne herein ein nachträgliches Resümé des Charakters spielen, spielt er eben den Prozeß selbst des Charakters, in der ganzen Fülle langsamer Folgen und unvermuteter Reihen. Er ist der Ribot der Schauspielkunst.

Wir ist es an seinem Willy Janikow am deutlichsten geworden, den er neulich in Stettin spielte: wie er diesen durchaus modernen, nervösen, sensitiven, wandelhaften und gegen die Eindrücke wehrlosen Künstler, der sich immer wieder an jede äußere Begegnung verliert, vierfach zerlegte, wie er den „Willy der großen Welt“ und die besondere Spielart des „Willy mit Adah allein“ von dem „Willy des Elternhauses“ und dem durch Niemann wieder erwachten „Siegfried-Willy“ schieb, während es durch eine unsichtbare, aber empfindliche Verbindung doch jedesmal wieder derselbe wurde, und wie er aus diesen vielen angenommenen und von der jeweiligen Umwelt auferlegten sieghaft am Ende die ursprüngliche Anlage und den eigentlichen Grund seiner unverderbten Natur befreiten — das war wohl ein beispielloses, unvergleichliches Wunder. Das hat aus dem bedrückenden und qualenden berliner Schwindfuchtsdrama, das peinigte und verdroß, in Stettin die wirksamste und tiefste Tragödie gemacht, welche die neue deutsche Litteratur besitzt.



Die Bestrebungen der Moderne in München.

Von

Otto Julius Bierbaum (München.)

Schlug man in der letzten Zeit eine Nummer des führenden Organs der bairischen Centrumpartei auf, so fand man mit ziemlicher Sicherheit irgend eine bitterböse Auslassung über „die Gesellschaft für modernes Leben“, kurz genannt „moderne Gesellschaft“, oder noch kürzer „Die Modernen“. Bald war es ein Leitartikel, bald war es ein Feuilletonstück, bald eine Notiz: in allen Winkeln des frommen und streitbaren Blattes war ein Häufchen Gift zu finden, Antidoton gegen den verruchten „modernen Gedanken“. Und, damit es nicht langweilig werde, sondern immer wieder lustig zu sehen und zu lesen, so schleuderte man das giftige Gegenmittel bald mit dem armwerfenden Schwung fulminanter Kanzelschreier in die Menge des gläubigen Volkes, bald trug man es auf als Streuzucker über dem süßen Mehlbrei, leichtere Bißlei bald auch legte man es fürsichtig und verstoßen an den Stufen nieder, welche in das Amtszimmer des Polizeipräsidenten führen. Eines aber war immer gleich dabei, die Grundbestandteile der Mitteln zur Rettung der modernen infizierten Seelen: die Verdrückung und der Mangel an Verständnis.

Der äußere Grund zu diesen lebhaften Bemühungen einer wenig mittelwählerischen Gegnerschaft lag in dem großen Eindruck, welchen die Gründung der so wütend beschiedenen Gesellschaft auf alle geistig vorgeschrittene Kreise Münchens gemacht hat. Mit heillosen Schreden gewahrte man, daß aus allen Schichten der Bevölkerung städtische Mengen dem Rufe der „Modernen“ folgten, die man bisher für ein Häufchen rabiaten Umsturzköpfe ohne wesentlichen Anhang gehalten hatte. Und nun die erste Versammlung der Gesellschaft. In einem Saal, der bequem nur 350 Personen faßte auf mehr hatte der Vorstand nicht zu rechnen gewagt, saß und stand gedrängt eine Menge von über fünfhundert, und schier ebenso viele hatten vor den wegen Ueberfüllung geschlossenen Türen umkehren müssen. Die fünfhundert aber im Saale, so wenig angenehm der Aufenthalt bei dem Uebermaß der Zuhörerschaft war, harreten, Damen und Herren zum Teil eng gedrängt stehend, von Anfang bis zu Ende mit gespannter Aufmerksamkeit aus und bewiesen durchgängig das lebhafteste Interesse. Merkwürdig war die verhältnismäßig starke Anzahl von Personen in vorgefahrenem Alter und aus den bestsituierten Klassen. Dabei war das Programm des Abends durchaus nicht von besonderer Leppigkeit, und es ereignete sich noch das fatale Mißgeschick, daß die wichtigste und bedeutendste Nummer ausfallen mußte.

Ich will das Gebotene ganz kurz aufzählen: Der Vorsitzende der Gesellschaft entwickelte in weiten Zügen die Bestrebungen der modernen, neuschöpferischen Geistes unter Bezugnahme auf die besonderen Bestrebungen der Gesellschaft, der Verfasser dieser Zeilen legte die Wesensart dieses Geistes an dem Keimblide der heutigen deutschen Lyrik kurz dar, Fel. Dandler, das begabte und beliebte Mitglied des münchener Hoftheaters, trug zur näheren Kennzeichnung dieser Ausführungen Gedichte von Hermann Conrad, Karl Hendell und Gg. Schaumberg vor, Herr Julius Schaumberg wartete mit ein paar Novellen auf (verfaßt von Frau Anna Croissant-Ruß, Frau Marie Conrad-Ramlo und ihm selber), und Herr Hanns von Gumppenberg behandelte das Thema „Deutsche Lyrik von gestern“ mit den Mitteln seiner außerordentlichen parodistischen Begabung. Dieser Darbietung sollte als Gegengewicht positiver Natur, wenn man an der Parodie nur den negativen Zug betrachten will, die Nummer folgen, welche der vortreffliche Charakterdarsteller, Hoftheaterspieler Bonn, übernommen hatte, dessen Mitwirkung aber leider durch die zu spät beendete Generalprobe von Ibsens „Hedda Gabler“ unmöglich gemacht wurde. Die Bonnsche Nummer hätte bestanden aus Gedichten von Friedrich Rückert („An den Mistral“), Deller von Liliencron („Gewitter“, „Cincinnati“), Arno Holz („Samstagsidyll“), F. G. Maday („Der erste Ball“, „In der Gesellschaft“) und Karl Hendell („Sozialreform“). Dadurch, daß dieser Teil des Programms ausfiel, er-