

4

Sind an
Orbtele amdem Theater.

731-14a

1962

111

Worspiele auf dem Theater.

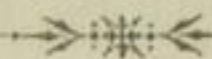
Handwritten text, likely bleed-through from the reverse side of the page. The text is faint and illegible.

Worspiele auf dem Theater.

Dramaturgische Skizzen

von

Paul Lindau.



Dresden und Wien,
Verlag des Universum.

Alfred Haenschel.

1895.

Alle Rechte vorbehalten.

Druck von Metzger & Wittig in Leipzig.

Meinem lieben Freunde

Carl Sonntag

gewidmet.

Dresden-Strehlen.

Frühjahr 1895.

P. I.

Handwritten text, possibly a title or chapter heading, faintly visible in the center of the page.

Handwritten text, possibly a date or a specific reference, faintly visible below the first line.

Handwritten text, possibly a name or a short phrase, faintly visible in the lower middle section.

Handwritten text, possibly a signature or a note, faintly visible in the lower right section.

Inhalt.

	Seite
Regie und Inszenierung	1
Dichter und Bühne in Deutschland und Frankreich	85
Über die Kunst des Schauspielers	149



1894

Handwritten text, possibly a title or header, which is extremely faint and illegible.

1894

Regie und Inszenierung.



Sindau, Vorspiele auf dem Theater.

1

STRECKEN DER ERDE

18

STRECKEN DER ERDE

In den dramaturgischen Abhandlungen von Lessing und Goethe an bis auf Laube und Dingelstedt finden sich über die Kunst, ein Werk der dramatischen Dichtung zur Darstellung auf der Bühne gerecht zu machen, viele überaus wertvolle Bemerkungen über diese und jene Einzelheit, aber sie sind eben zerstreut und eigentlich nur durch die Gelegenheit herbeigeführt. Nach einem Werke, das sich systematisch mit dem Wesen der Regie und Inszenierung befaßt, wird man sich in unserer dramaturgischen Litteratur vergeblich umsehen. Es wird wohl kein Zufall sein, daß es uns an einer solchen Schrift gebricht. Wenn ein entschiedenes Bedürfnis dafür vorhanden gewesen wäre, so wäre das Werk auch ohne Zweifel längst geschrieben worden. Verwunderlich bleibt diese Erscheinung indessen auf alle Fälle, selbst wenn die Arbeit entbehrlich gewesen wäre. Denn das Theater, das wohl von allen Künsten an den Kunstverstand des einzelnen die geringsten Anforderungen stellt, und das den künstlerischen Genuß in der denkbar bequemsten Weise darbietet, hat seiner

Beschaffenheit nach die größte Anwartschaft auf die lebendige Teilnahme aller Kunstfreunde. Das Theater ist denn auch das Schoßkind des Publikums. Es übt die größte Anziehungskraft aus; ihm werden die erheblichsten Opfer mit willigem Herzen dargebracht.

Das Interesse für das Theater hört bei der Verkörperung des dichterischen Wortes nicht auf; es erstreckt sich auch auf das Persönliche. Daß unsere jugendlichen Helden und Liebhaber und unsere sentimentalen und tragischen Liebhaberinnen in der menschlichen Schätzung eine bevorzugte Stellung einnehmen, wird uns jeder Backfisch und jeder junge Lebemann sagen können. Über das Theater, wie es sich dem Zuschauer beim hellen Lichte der Rampe darstellt, bringen die Zeitungen fast täglich längere und kürzere Berichte, und auch eine kleine Indiskretion über das hinter der Coullisse Erspähte und Erlauschte ist den Zeitungslesern willkommen. Hier haben wir also das Theater in seiner fertigen Leistung, wie es sich dem Urteil des Publikums und der Kritik darbietet, und das Theater im Seitenlichte der Coullisse, das uns eigentlich gar nichts angeht.

Wir wollen nun die Räume, die das Publikum nur in der festlichen Beleuchtung des Abends kennt, während der ernstesten, schwierigsten vorbereitenden Arbeit auf den Proben, im freundlosen, grauen Dämmerlichte des Tages betreten, wollen uns das Theater in seinem

vielleicht nicht kleidsamen, aber dafür um so respektableren Werkeltagskleide etwas näher ansehen. Wir wollen das große Räderwerk in dem Zeitpunkte betrachten, der zwischen dem Augenblicke liegt, da der Dichter sein Bühnenwerk am Pulte für abgeschlossen erklärt, und dem Augenblicke, da der Vorhang am Abend der ersten Aufführung sich zum ersten Male hebt. Während dieser Zeit ist der Regisseur der nahezu unumschränkte Herrscher, und von seinem Schalten und Walten hängt das Wohl und Wehe des ihm anvertrauten Stückes sehr wesentlich ab.

Über die Aufgaben der Regie bestehen selbst unter den Berufensten, wie ich mich durch den persönlichen Verkehr mit einigen der ersten praktischen Dramaturgen in Deutschland und Frankreich überzeugt habe, weitgehende Widersprüche. Steigt man von dieser obersten Plattform der Regie auch nur einige Stufen herab, so stößt man schon auf das Nichts.

Der Regisseur der mittleren und kleineren Provinzialbühne kann sich um nichts anderes kümmern, als das rein Handwerksmäßige auf den Proben festzustellen. Zu vornehmerer künstlerischer Arbeit fehlt ihm die Zeit, fehlt ihm das Material. Seine Thätigkeit beschränkt sich ungefähr auf das, was der selige Fürst vom Wiener Volkstheater so schön ausdrückte: „Du kommst von rechts, Du kommst von links, ich komme durch die Mitte, das giebt ein schönes Bild.“ Was soll so ein

bedauernswerter kleiner Provinzialregisseur auch von den Geheimnissen der Regiekunst wissen! Es giebt keine Regieschule, es giebt nicht einmal eine Regieüberlieferung. Jeder Regisseur ist mehr oder minder Selbstlerner und zugleich Selbstlehrer. Die Individualität entscheidet alles. Das ist schön und gut, wenn eben eine Individualität vorhanden ist. So begünstigt ist indessen wohl kein Beruf, daß er unter den paar tausend seiner Mitglieder gleich ein paar hundert genügend bedeutende Individualitäten aufzuweisen hätte, welche die thatsächlich wichtigste Rolle in ihrem Fache aus ihrer eigenen Umgebung heraus auszufüllen befähigt wären.

* * *

Die Regie ist die Kunst, durch die Darstellung den geistigen Inhalt der Bühnendichtung so anschaulich, leicht faßlich und eindringlich wie möglich zu machen und zugleich ein dem Inhalt entsprechendes, möglichst echtes und schönes Bild herzustellen. Schön im weitesten Sinne des Wortes, also auch schön im Häßlichen, wenn es erforderlich ist. Die Arbeit der Regie hat sich daher sowohl mit dem inneren Gehalt, als mit der äußeren Gestalt des Dichtwerkes zu befassen. Die Arbeit für Ohr und Auge oder besser gesagt, für das geistige und das leibliche Auge, die Herausarbeitung des Inhalts und die Herstellung des echten äußeren Bildes soll ihre Aufgabe sein. Die vollkommene Regie wäre also

die Vereinigung einer zwiefältigen, der Inhaltsregie, gewöhnlich schlechtweg „Regie“ genannt, und der Formregie, die man „Inscenierung“ zu nennen pflegt.

Fassen wir zunächst jeden dieser beiden Teile besonders ins Auge.

Die vornehmste und wichtigste ist unstreitig die Inhaltsregie. Sie ist die einzige, auf die unser verstorbener Meister Heinrich Laube Wert legte. Mit Unrecht, wie ich gleich hinzufügen will, denn auch die Formregie hat, wie wir noch sehen werden, ihre weittragende Bedeutung. Laube war unter allen Regisseuren des modernen Theaters wohl der geistig fleißigste und liebevollste. Er kümmerte sich eigentlich um nichts anderes, als daß das ihm anvertraute Bühnenwerk seinem geistigen Inhalte nach auf der Bühne zu vollster Klarheit und Wirkung käme. Aber es hat wohl selten einen bedeutenden Menschen gegeben, der ein so wenig ausgebildetes malerisches Auge gehabt hätte wie Laube. Wenn er auf seinem Regiestuhl saß, hörte er alles, er sah aber nichts. Er hörte mit einer Feinfühligkeit sondergleichen. Die krasssten Farbenzusammenstellungen indessen, die gähnende Leere da, wo gemütlige Fülle am Platze gewesen wäre, die unschönsten Linien in der Gruppierung, alles das war ihm gleichgiltig. Er sah es gar nicht. Das Äußerliche kam für ihn nur dann in Betracht, wenn es für die Veranschaulichung des Inhalts bedeutend war. In der Herausschälung des

Inhalts aber, in der Durchglühung des dichterischen Wortes mit der Wärme seiner eigenen Dichternatur war der alte Laube unvergleichlich. Wenn er auf die erste Probe kam, kannte er das Werk, das er zum Bühnenleben erwecken wollte, beinahe schon auswendig. Er hatte es sozusagen bis in die dunkelsten Winkelchen durchleuchtet, und keine Verborgtheit, keine noch so zarte Andeutung war ihm entgangen.

Damit hatte er die erste und schwerste Pflicht des Regisseurs erfüllt: das Werk, dessen Umgestaltung vom Buchdrama zum Bühnenstücke er zu unternehmen im Begriff steht, nicht bloß kennen zu lernen, sondern sich mit ihm zu befreunden, bevor er noch an die praktische Arbeit auf der Bühne herantritt.

Man kann getrost sagen, es giebt kein Bühnenwerk, das am Pulte fertig zu machen wäre. Mag der Bühnendichter auch eine noch so starke Kraft der Vorstellung besitzen, mag sich seinem geistigen Auge das Bühnenbild auch mit vollster Schärfe bei seiner Arbeit vergegenwärtigen, mag er die Stimmen seiner Künstler hören, ihre Bewegungen sehen, es wird ihm doch nimmermehr gelingen, ein Drama bühnenfertig und bühnenreif zu gestalten. Erst auf der Bühne selbst, erst auf der Probe erlangt das Bühnenwerk seine Reife. Erst da wird es fertig.

Der gewöhnliche, der unausbleibliche Fehler aller Bühnendichter ist: sie werden zu breit. Der Autor

hält es beim Schreiben für notwendig, dies und das des Breiteren zu motivieren, was, wie das Bühnenbild später zeigt, einer besonderen Motivierung überhaupt nicht bedarf oder doch durch ein paar Worte, ja durch ein einziges Wort allgemein verständlich wird. Er fühlt unbewußt das Bedürfnis, auf dies und das schon Gesagte hinzuweisen, und wenn er dann das Stück auf der Probe sieht und hört, merkt er erst, wie unvergleichlich stärker das Bühnenwort wirkt als das geschriebene, wie tief es sich einprägt, wie der Zuhörer und Zuschauer das einmal Gehörte und Erblickte nicht wieder vergißt und daran also auch nicht mehr erinnert zu werden braucht. In dem engbemessenen Raum aber, innerhalb dessen sich die Bühnenhandlung abspielen muß, ist äußerste Knappheit geboten. Jede Motivierung, die nicht durchaus notwendig, jede Ausschmückung, die auf eine künstlerische Liebhaberei des Dichters zurückzuführen ist, jeder Hinweis auf schon Gesagtes, das wie eine Wiederholung wirkt, muß unbarmherzig ausgemerzt werden. Alles Entbehrliche ist vom Übel.

Der Dichter steckt aber viel zu tief in seiner Arbeit, er ist zu innig mit ihr vertraut, er hat sie zu lieb gewonnen, um die Fehler und Schwächen seines jüngsten verzärteltesten Kindes überhaupt nur wahrzunehmen. Es ist für ihn daher von unberechenbarem Werte, wenn nun eine von der Dichtung losgelöste Persönlichkeit, ein sachverständiger Bühnenpraktiker, vom Bühnentechni-

nischen Standpunkte aus das Werk in die Hand nimmt und die schädlichen Entbehrlichkeiten und Breiten beseitigt. Der vielverschrieene Rotstift des Regisseurs — ich weiß nicht, weshalb man das Streichen so nennt, denn es wird immer mit dem gewöhnlichen Bleistift gestrichen — wird nur von Neulingen gefürchtet und verdient seinen schlechten Ruf durchaus nicht. Die meisten Striche sind für das Wohl des Ganzen förderlich, ja oft notwendig.

Mit dem sogenannten „Einrichten des Buches“, das also hauptsächlich in den notwendigen Kürzungen und der Regulierung des Äußerlichen beruht, beginnt die Arbeit des Regisseurs. Der gewissenhafte Regisseur wird nach dem bloßen Lesen mit seinen Strichen und den ihm etwa notwendig erscheinenden kleinen Veränderungen, Umstellungen und Zusätzen sehr vorsichtig sein. Denn wenn er auch die Bühne ganz genau kennt und auf den Brettern alt und grau geworden ist, so wird er sich doch sehr oft irren, gerade wie sich der Dichter geirrt hatte, wenn er seine Arbeit am Schreibtisch zu erledigen vermeinte. Es läßt sich mit dem Auge gar nicht beurteilen, was auf der Bühne als Länge wirkt; das sieht man erst, wenn man den Schauspieler vor sich sieht, man hört es erst mit dem Ohr.

Daher die Nützlichkeit der Leseprobe, die wenigstens die größten Verstöße in dieser Beziehung schon erkennen läßt, wenn freilich auch lange noch nicht alles,

die aber außerdem den Zweck hat, alle beschäftigten Schauspieler mit der Dichtung, in der sie auftreten, bekannt zu machen. Das ist sonst oft mit großen Schwierigkeiten verbunden, ja mitunter beinahe unmöglich. Das im Manuscript eingereichte und zur Aufführung bestimmte Schauspiel ist nur in der Originalschrift vorhanden und in den notwendigsten Abschriften, die für die Bühne gebraucht werden. Das Buch kann bei der oft übergroßen Anzahl der Schauspieler nicht kursieren. Es kommt daher vor, daß, wenn keine Leseproben abgehalten werden, die Schauspieler auf die Probe kommen, ohne eine Ahnung von dem zu haben, was in dem Stücke eigentlich vorgeht, daß lässige Schauspieler, die sich, sobald sie auf der Bühne fertig sind, sogleich abschminken und den Verlockungen nach dem Stammtische folgen, es überhaupt nie erfahren. Man kennt die typische Anekdote: Ein naiver Mann fragt einen ihm bekannten Schauspieler: „Wie ist denn das eigentlich mit «Kabale und Liebe», endigt das lustig oder traurig?“ „Ja, das weiß ich selbst nicht,“ antwortet der Gefragte, „ich spiele den Hofmarschall Kalb. Ich gehe nach dem vierten Akt nach Hause, ich habe im letzten Akt nichts zu thun.“ In Wahrheit ist's nun freilich nicht so schlimm, aber es hat immerhin etwas entwürdigend Handwerkermäßiges, daß dem Künstler, der an einem Kunstwerke mitwirkt, die intime Bekanntschaft mit diesem Kunstwerke erschwert wird.

Erst während der Proben stellt sich heraus, was schleppt, was überflüssig, was schädlich, was zu breit oder was ungenügend motiviert ist. Nirgends zeigt sich die kapriziöse und unberechenbare Natur der Bühne deutlicher als gerade hier. Eine Rede, die auf dem Papier endlos aussieht, von der sich der Dichter selbst gesagt hat: so wird's wohl nicht bleiben können, zeigt sich auf einmal im mündlichen Vortrage unter den richtigen Bedingungen als in hohem Grade fesselnd, belebend und auffrischend. Eine lächerliche Geringsfügigkeit dagegen, die der Beachtung gar nicht wert erschien, zerstört unerwartet durch ihre Ungehörigkeit die Wirkung einer ganzen Scene. Ein einziger Satz, zu viel gesprochen, kann wie Blei die Empfangsfreudigkeit niederdrücken, ja, ein schlecht gewähltes oder entbehrliches Prädikat, ein einziges Wort, über das das Auge ruhig hinwegliest, kann verhängnisvoll schaden.

Da hat der Dichter etwas niedergeschrieben, von dem er voraussetzt, daß es freundlich und lustig wirken wird, und auch der Leser gewinnt dieselbe Ansicht. Er hat die Empfindung: da muß das Publikum mitgehen. Auf der Probe aber hört nun auf einmal der Regisseur, daß es gar nicht wirkt. Er kann sich das Geheimnis nicht erklären! Es ist doch alles gut gesagt! Nun, dieses Verpuffen der Wirkung kann an der bloßen Wortstellung liegen. Eine einfache Umstellung, die Beseitigung irgend eines schleppenden

Beiwortes, die Ausmerzung eines Relativsatzes — und dem Übel ist abgeholfen. Die bei der Lektüre erwartete Wirkung ist nun plötzlich auch auf der Bühne da.

So hat also der Regisseur dem oft unbeholfenen Freunde von der Feder zu helfen. Er hat das ungenügend Klare zu verdeutlichen, er hat dafür zu sorgen, daß die dichterische Absicht erfüllt wird, wenn sie durch eine technische Ungeschicklichkeit vereitelt werden würde. In diesen Fällen hat der Dichter auf die einseitige und verständnisvolle Mitwirkung des Regisseurs zu zählen, und es sei gleich hinzugefügt, daß sie ihm stets mit vollster Freudigkeit gewährt wird.

Bühnenautor und Regisseur sind die geborenen Freunde, zusammengeschiedet durch die Solidarität ihrer künstlerischen Interessen. Der Dichter will ein möglichst gutes Bühnenstück schreiben, der Regisseur will es in möglichst guter Darstellung herausbringen. Der richtige Regisseur ist immer in das Stück verliebt, das er gerade in Scene setzt. Laube hielt jedes Stück, auch das schwächste, solange er sich mit der Inszenierung beschäftigte, für ein Meisterwerk. Vorher, wenn es sich um die Frage der Annahme oder Ablehnung handelte, hatte er ein gutes objektives Urteil. Hatte er es aber einmal — oft nach langem Schwanken — angenommen, und beschäftigte er sich nun damit, dann war er für alle Schwächen blind und

erlangte seine kritische Objektivität erst wieder, wenn es längst aufgeführt und für ihn abgethan war.

* * *

Nach dieser Arbeit im Studierzimmer des Regisseurs beginnt die Thätigkeit auf der Bühne.

Zum bequemen Erfassen dessen, was auf der Bühne vorgeht, ist die erste Bedingung Deutlichkeit, also die scharfe und eindringliche Aussprache und die genaue Wiedergabe des Dichtewortes.

Der Regisseur hat also zunächst dafür zu sorgen, daß der Schauspieler seine Rolle mechanisch und technisch vollkommen beherrscht, daß der Schauspieler, wenn er auf die Probe kommt, sich um das Wort nicht mehr zu kümmern braucht. Diese Forderung wird von den Schauspielern, die sich respektieren und die an unseren beachtenswerteren Kunstinstituten beschäftigt sind, in unserer Zeit allseitig anerkannt und auch fast immer erfüllt. Die Ausnahmen sind in der Theaterwelt bekannt. Es läßt sich nicht in Abrede stellen, daß sich unter diesen, den Halblernern und den Nichtlernern, leider einige unserer bedeutendsten schauspielerischen Begabungen befunden haben und noch befinden, Künstler, deren sichtlich Bestreben es ist, von dem Augenblicke an, da sie die Bühne betreten, sofort auf die Mitte loszuschießen und sich aus dem Souffleurkasten jedes Wort herauszuholen. Es sind die

„Schwimmer“, wie es im Schauspielerjargon heißt. Sie bringen wohl ungefähr den Sinn des dichterischen Wortes, aber sehr oft nicht den genauen Wortlaut. Zum größten Teil sind es ältere Schauspieler aus einer abgeschlossenen Periode. Einem jungen Künstler würde es heutzutage bei den vollberechtigten Forderungen der Regie wohl schwerlich gelingen, sich jemals zu einer ersten Stelle emporzuschwingen, wenn er diese Unart besäße. Heutzutage muß der Schauspieler seine Rolle bis aufs „und“ kennen, wie man hinter den Coulissen zu sagen pflegt.

Der Grund, daß einige unserer ersten Bühnenkünstler diesem natürlichsten und unabweislichsten Ansprüche nicht genügen, ist nicht etwa bloß — oder auch nur hauptsächlich — in der Faulheit zu suchen. Faule Schauspieler gehören zu den seltensten Vögeln. Über diesen wie über viele andere Punkte herrschen in Betreff der Schauspieler im Publikum die unberechtigtesten Vorurteile. Es giebt kaum einen Beruf, in dem so viel unermüdlicher Fleiß, ein solcher Ernst, eine solche Pünktlichkeit und Gewissenhaftigkeit vereinigt wären, wie gerade im schauspielerischen. Die genial bummelnden Schauspieler, wie sie sich der Philister vorstellt, sind fast immer Phantasiegebilde. In Wahrheit sind gerade die Schauspieler zum größten Teil Philister.

Wenn die Schauspieler ihre Rollen nicht beherrschen,

so ist der Grund dafür vielmehr in der Verbildung von vornherein oder in der ursprünglichen oder mit dem Alter eintretenden Gedächtnisschwäche zu suchen.

Die meisten Schauspieler fangen auf kleinen Bühnen an, den sogenannten „Meerschweinchen“. Das Merkwürdige ist nun, daß gerade die kleinsten Bühnen die größten Anforderungen an ihre Künstler stellen müssen. Wer einmal auf einer Theateragentur Gelegenheit gehabt hat, einen Blick auf das Repertoire der Schauspieler zu werfen, die sich oft vergeblich um ein Engagement an Theatern fünften und sechsten Ranges bewerben, schlägt die Hände über dem Kopf zusammen. Man kann dreist behaupten, es giebt kein menschliches Gehirn, das fähig wäre, diesen Memorierstoff zu beherbergen. Thatsächlich haben die Bewerber den größten Teil der von ihnen bezeichneten Rollen gespielt, wie sie sagen: studiert, das heißt, sich genügend damit beschäftigt, um mit der oberflächlichsten Vorbereitung, die in den kleinen Provinzialstädten eine Notwendigkeit ist, vor das Publikum hinzutreten und unter unausgesetztem Beistande des Mannes im grünen Kasten, so gut es eben gehen mag, die Rolle zu bewältigen.

In diesen kleineren Städten kann thatsächlich nur in den seltensten Fällen ein Stück ein- oder gar zweimal wiederholt werden. An jedem der drei oder vier Spielabende der Woche muß immer etwas Neues

gegeben werden. Und bei dem ebenfalls notgedrungen beschränkten Personal spielt unweigerlich der Künstler in jedem Stücke die Rolle seines Faches oder irgend eine andere. Sechzig bis siebzig verschiedene Rollen in einem Jahre in den ungefähr zwanzig Wochen der Wintersaison gehören zur Regel. Zur Vorbereitung ist immer nur eine ganz kurze Zeit gegeben. Nach zwei, drei Proben muß das Stück heraus. Es wird also verlangt, daß der Schauspieler in den wenigen Stunden, in denen er vom Theater nicht in Anspruch genommen ist, also am freien Nachmittag des Nichtspieltages, seine Rolle studiert, das heißt, mechanisch so weit beherrscht, daß er eben auftreten kann. Natürlich muß er dazu noch die Stunden der Nacht verwenden. Wenn ihm der Theaterdiener einen Stoß Rollen ins Haus bringt, so kann er sie zunächst kaum oberflächlich lesen. Sofern es sich nicht um ältere Stücke handelt, kommt er daher gewöhnlich mit der Rolle in der Hand auf die erste Probe. In den freien Stunden sucht er sie sich nun, so gut es gehen will, einzuprägen. Auf der zweiten Probe spielt er mit stärkster Nachhilfe des Souffleurs, in der dritten und letzten versucht er sich davon ein wenig mehr zu emancipieren, und dann mit Gott! So geht's einen Tag wie alle Tage!

Bei dieser Art von Bühnen ist die künstlerische Regie von vornherein ausgeschlossen. Da kann es sich

eben nur um die äußere Anordnung handeln: daß sich die Leute nicht auf die Füße treten, nicht rempeln und wissen, wo sie zu stehen, zu gehen und sich zu setzen haben. Der Künstler selbst ist in nahezu allen Fällen dazu verurteilt, sich mit dem bloßen Ungefähr zu begnügen. Es ist ganz unmöglich, daß er die Rolle wirklich auswendig kennt — so auswendig, daß er sie wortsicher mit Hilfe des Souffleurs spielen kann. Er ist vielmehr beständig darauf angewiesen, sich zu helfen, zu improvisieren, um nicht stecken zu bleiben, und durch seine Geistesgegenwart Verlegenheitspausen zu vermeiden.

In dieser schlechten Schule wachsen nun nahezu alle Schauspieler auf. Das erste, was sie da lernen, ist der größte Fehler, den sie später abzulegen haben. Die Bevorzugten, die das Glück haben, aus diesen Verhältnissen bald herauszukommen und in Verhältnisse einzutreten, in denen eine kunstgerechte Vorbereitung möglich ist, Schauspieler, die an eine große Bühne engagiert werden, wo auch nicht ein Zehntel dessen von ihnen verlangt wird, was sie an Memorierstoff an den kleinen Bühnen zu bewältigen hatten, die also aus der mechanischen Handwerksarbeit in die künstlerische Arbeit vorrücken, haben denn auch nichts Eiligeres zu thun, als das, was sie gelernt haben, möglichst schnell wieder zu vergessen, das heißt, die Unart der inkorrekten Wiedergabe abzulegen. Bei

einigen hat sich das jedoch schon so tief eingefressen, daß es gar nicht mehr auszumerzen ist. Sie können beim besten Willen nicht mehr genau lernen; die bisherige Übung hat sie zu sehr an das Ungefähr gewöhnt; und wenn sie meinen, daß sie ganz genau alles wissen, bleibt es doch immer nur beim Ungefähr.

Das sind die Verbildeten. Unter diesen giebt es erste Talente, die jetzt die gefeiertsten Künstler an unseren allervornehmsten Bühnen sind. Sie sind die Unart, die ihnen aus der sogenannten „Schmierzeit“ noch anklebt, nie wieder los geworden. Bei ihnen überwiegen eben andere hervorragende künstlerische Eigenschaften: eine echte, vollsaftige Schauspielernatur, Wahrheit und Schlichtheit der Empfindung, so daß man ihnen, wenn auch mit tiefem Bedauern, diese Todsünde wohl oder übel nachsehen muß.

Bei anderen ist es das Alter, die Abnutzung des Gehirns, die die Inkorrektheit verschuldet. Die Anforderungen, die an das Gedächtnis des Schauspielers gestellt werden — ich spreche einstweilen nur von den Anforderungen an das Gedächtnis, nicht an die anderen physischen und psychischen Kräfte —, sind ganz ungeheuerlich und unverhältnismäßig. Es ist geradezu wunderbar, daß sich bei dieser unausgesetzten Anspannung des Gehirns für die einseitige Thätigkeit des Wortelernens so viele Schauspieler bis in ihr spätes Alter ihre völlige geistige Frische und Sicherheit des Ge-

dächtnisses bewahren. Weniger robuste Naturen unterliegen allerdings diesen unausgesetzten und einseitigen Anstrengungen. Bei den unglücklichsten Opfern ihres künstlerischen Berufs führen diese Überanstrengungen zur völligen Zerstörung der geistigen Kräfte, zur tiefen Umnachtung. Tragische Beispiele dafür stehen vor jedermanns Augen.

Bei vielen anderen nehmen sie zum Glück eine mildere Form an: auch die alten Künstler bewahren sich ihre geistige Frische und Regsamkeit, aber das Gedächtnis versagt mit der Zeit nach seiner allzu gewaltigen Dienstleistung zunächst zögernd den Dienst, bis es sich gegen neue Zumutungen geradezu rebellisch auflehnt. Ich habe einen bedeutenden Schauspieler gekannt, einen überaus gewissenhaften Lerner, dem während der Blüte seiner Jahre fast niemals auch nur ein Versprechen unterlief. Auch in späteren Jahren kam er noch vollkommen fertig auf die erste Probe. Er brachte den Text fast korrekt ohne Hilfe des Souffleurs. Von Probe zu Probe wurde er unsicherer. Am Abend der ersten Vorstellung frischte die Aufregung das Gedächtnis momentan wieder auf, dann aber ging es rapide bergab, und bei der zehnten, zwölften Wiederholung des Stückes blieb er regelmäßig stecken.

Solchen Künstlern gegenüber, die entweder niemals haben lernen oder infolge des übermäßig angespannten

Gedächtnisses das Gelernte nicht bewahren können, ist der Regisseur ohnmächtig. Einzugreifen hat er nur da, wo er beim Künstler ein ungenügendes Pflichtgefühl, mangelhaftes Verständnis, Leichtsinns in der Vorarbeit und Trägheit wahrnimmt. Dazu bietet sich ihm übrigens zum Glück an unseren ersten Bühnen nicht oft Veranlassung.

An den Kunstinstituten, die wir vor allem ins Auge zu fassen haben, gehören Schauspieler, die den Wortlaut ihrer Rolle am Abend der ersten Vorstellung nicht beherrschen, zu den großen Seltenheiten. Was aber häufiger vorkommt, ist eine gewisse Unsicherheit und Schwankung im Text, ist Falschgelerntes. Jedermann, der die Bühne vom Regiestuhle oder von einem Sitz des menschenleeren Hauses aus, nicht bei der Beleuchtung der Rampen, sondern bei dem grauen Lichte des hereindämmernden Tages, kennt, weiß, daß diese Unsicherheit, diese Versprechungen und Schwankungen, die bei der Vorstellung später stören, fast in allen Fällen schon auf den Proben vorkommen und regelmäßig wiederkehren. Wenn ein Schauspieler auf den Proben zwei-, dreimal nicht pünktlich auf das Stichwort einsetzt und erst durch den deutlichen Zuruf des Souffleurs oder die Mahnung des Regisseurs geweckt werden muß, oder wenn er mehrfach in einem bestimmten Satze sich verspricht oder stockt und diesen Satz mit einer ungehaltenen Bewegung noch einmal

wiederholen muß, so kann man darauf schwören, daß ihn bei der ersten Aufführung das gleiche Schicksal ereilt. Auf diese Unebenheiten hat der Regisseur mit großer Aufmerksamkeit zu achten. Er darf niemals fünf gerade sein lassen, er muß die betreffende Stelle so oft wiederholen lassen, bis es klappt.

Es kommt vor, daß der Dichter, der ja nicht immer hört, was er schreibt, diese oder jene Wendung achtlos aufs Papier wirft, die dem betreffenden Künstler, der sie auf der Bühne zu sprechen hat, absolut nicht mundgerecht ist. Trotz aller Mühe bringt er es nicht heraus. Er lernt den Passus mit eiserner Zähigkeit, spricht ihn zwanzigmal durch, und jedesmal, wenn die gefürchtete Stelle naht, wird er schon vorher unsicher und unruhig, wie der Kenner, der weiß, daß er einen sehr breiten Graben zu nehmen hat, über den er vielleicht doch nicht hinwegkommt. In solchen Fällen ist das geringere Übel dem größeren vorzuziehen. Und wenn ein Dichter wie Laube oder Dingelstedt die Regie führt oder sonst ein tüchtiger Mann mit pietätvollem Respekt vor dem Bühnenwerke, so darf ihm der Autor auch ruhig die Freiheit einräumen, das geschriebene Wort umzugestalten, daß es zu einem leicht sprechbaren wird.

Noch auf eines hat der Regisseur bei dieser ersten und elementarsten Beschäftigung mit der richtigen Wiedergabe des Wortes zu achten. Beim Ausschreiben der Rollen kommen sehr oft Versehen vor, die nicht so

stark sind, daß sie selbst der intelligente Künstler so-
gleich bemerken müßte, die aber dennoch sinnentstellend
sind. Hat aber der Schauspieler einmal das Falsche
eingelernt, so ist es unglaublich, wie fest es sitzt. Er
wird es nur mit äußerster Anstrengung wieder los.
Es handelt sich da allerdings anscheinend nur um
Geringfügigkeiten, aber auch diese können von großer
Wichtigkeit werden. Das Bühnenwort wirkt so unver-
hältnismäßig stark, daß die Vertauschung irgend eines
Eigenschaftswortes eine stimmungsvolle Schönheit zu
einer trivialen und banalen Wirkungslosigkeit machen
kann. Gerade weil es sich hier um Kleinigkeiten han-
delt, die sich der oberflächlichen Betrachtung leicht ent-
ziehen, hat der Leiter der Proben besonders scharf
aufzupassen.

* * *

Wenn nun der Regisseur dafür gesorgt hat, daß
seine Schauspieler das dichterische Wort mechanisch voll-
kommen beherrschen, so hat er die erste seiner Aufgaben
erfüllt, und die zweite tritt heran: für die Deutlich-
keit der Wiedergabe zu sorgen, die gute und
korrekte Aussprache zu pflegen.

Die Klage der Bühnenleiter darüber, daß die
Schauspieler undeutlich und schlecht sprechen, ist so alt
wie die Bühnenkunst selbst. In der interessanten
Schrift „Das Weimarer Hoftheater unter Goethes

Leitung" von Julius Wahle, die unlängst im Verlage der Goethe-Gesellschaft in Weimar erschienen ist, wird die folgende Stelle aus einem Briefe, den Goethe an den Regisseur Bohß gerichtet hat, mitgeteilt, die im Zusammenhang mit vielen anderen Vorschriften des Theaterdirektors Goethe beweist, wie auch er gegen diese abscheuliche Unart bei seinen Künstlern anzukämpfen hatte: „Auch haben sich die Schauspieler zu besleißigen, durchaus laut und vernehmlich zu sprechen. Worauf die Direktion künftigen Winter ohnnachlässlich dringen wird.“

„Es ist noch meine letzte Klage,“ sagt Ludwig Tieck zu Laube, „daß unsere Schauspieler nicht sprechen können.“

Laube hatte deshalb auch, wie man weiß, für sein Theater einen eigenen Posten zur Erzielung der deutlichen, scharfen und richtigen Aussprache geschaffen: den Vortragsmeister. Die Zweckmäßigkeit der Anstellung eines besonderen „Einpaukers“ ist zwar von vielen Seiten bestritten worden, und das Laubesche Experiment hat keine Racheiferung gefunden. Es ist daher auch nicht möglich gewesen, Erfahrungen über diese Einrichtung zu sammeln. Die Thatsache aber läßt sich nicht in Abrede stellen, daß unter Laube Strakosch erhebliche Dienste geleistet hat, daß mit verhältnismäßig oft bescheideneren Kräften Leistungen zu stande kamen die über das Niveau des Berechtigten und Erwarteten

weit hinausgingen, daß von Strafosch unterwiesene Schauspieler unter Laube besser gespielt haben als später, wenn sie ihrem eigenen Genius überlassen waren, und daß, allgemein gesprochen, auf den Bühnen des Leipziger und Wiener Stadttheaters unter Laubes Leitung die Rede der Schauspieler durch Schärfe, Bestimmtheit und Leichtverständlichkeit rühmlich hervortrat. Ganz dasselbe gilt auch von Meiningen, das in der Person der Gemahlin des Herzogs, der künstlerisch feingebildeten Freifrau von Heldburg, eine ungemein tüchtige und unermüdlich fleißige Vortragsmeisterin besitzt.

Ob nun mit oder ohne Vortragsmeister, jedenfalls hat der Regisseur seine vollste Aufmerksamkeit darauf zu verwenden, daß vor allem deutlich gesprochen wird. Auch deutlich im Pianissimo, auch mit dem Publikum abgewandtem Gesicht, auch wenn der Schauspieler zum Fenster hinaus oder vor der Thür spricht. Verstanden werden ist alles, und zwar müheles verstanden werden; denn die Anforderungen, die das Bühnenwerk an den Zuschauer stellt, sind ohnedies so starke, daß dem Publikum nicht zugemutet werden kann, sich noch besonders anzustrengen, um überhaupt zu verstehen. Es muß ihm leicht gemacht werden. Die vollkommen mühelese Verständlichkeit ist die Vorbedingung des ungetrübten künstlerischen Genusses im Schauspielhause.

Diese einfache Deutlichkeit, die ich vorläufig noch ohne Rücksicht auf den geistigen Inhalt ins Auge fassen will, wird nun auf sehr verschiedene Arten zu erzielen sein, je nach den Bedingungen, unter denen der Schauspieler zu sprechen hat. Steht der Schauspieler in einer dichterisch gut vorbereiteten Situation, in der ohnehin alles Interesse auf ihn hingelenkt ist, etwa allein auf der hellbeleuchteten Bühne, auf der Höhe der ersten Gasse in der Nähe des Souffleurkastens, so wird ein Minimum von Stimmstärke und Artikulation schon genügen, um ihn überall durchaus verständlich zu machen. Da sorgen schon die äußeren Bedingungen für die Deutlichkeit, und der Regisseur braucht da kaum noch mitzusprechen. Je nach den veränderten Umständen aber verändert sich auch die Deutlichkeit. Stellung, Umgebung, Beleuchtung, alles das hat seinen besonderen Charakter und erheischt besondere Leistungen, um die Deutlichkeit zu erzielen.

Wenn der Schauspieler vom Hintergrunde aus oder mit abgewandtem Gesicht oder aus der Bühne heraus in einen benachbarten Raum oder auf die Straße spricht, so hat er, um vollkommen verständlich zu sein, schon ganz andere Anstrengungen zu machen. Es ist etwas anderes, ob er allein oder im Zwiegespräch oder in einer volksbewegten Scene zu sprechen hat. Hier werden schon beträchtliche Anforderungen an die Ein-

sicht und Fündigkeit der Regie gestellt, um zunächst die bloße Deutlichkeit hervorzurufen.

Das Gleiche gilt von der Beleuchtung. Es ist etwas anderes, ob die Rede bei der gewöhnlichen hellen Rampenbeleuchtung oder bei gedämpftem Lichte, beim Sonnenuntergang oder beim Morgengrauen oder gar in finsterner Nacht von den Lippen des Schauspielers kommt. Denn das Auge ist der starke Vermittler aller Sinne und besonders des Gehörs. Der Deutlichkeit, die sich unter den gewöhnlichen und günstigen Bühnenbedingungen beinahe von selbst ergibt, muß dann auf künstliche Weise nachgeholfen werden, wenn diese besonderen Bedingungen eintreten. Ein Satz, der unter diesen gewöhnlichen Bedingungen vollkommen verständlich wäre, würde unter den ungewöhnlichen nur mit äußerster Anstrengung vom Zuhörer erfaßt werden, wenn er unter diesen ungünstigen Verhältnissen ebenso gesprochen würde wie vorher.

Ein großer Irrtum wäre es nun, zu glauben, daß diese Schwierigkeiten der Stellung, der Umgebung, der Beleuchtung schon durch einen höheren Stärkegrad der angewandten Stimmittel zu überwinden wären. Schreien hilft auch beim Theater nichts. Jeder Zuhörer weiß, daß im Fortissimo hervorgestoßene Tiraden oft unverständlich bleiben, während im leisesten Pianissimo gesäußelte tief eindringlich wirken. Es läßt sich sogar behaupten, daß die Deutlichkeit auf diese

künstliche und künstlerische Art in viel höherem Grade durch das Tempo als durch das laute Schreien erreicht wird.

Allgemeinere Regeln lassen sich da nicht aufstellen. Das Einzelne wird jedesmal durch den konkreten Fall bestimmt werden müssen und die Entscheidung immer von Fall zu Fall erfolgen. Das aber ist als allgemein richtig festzustellen, daß die Deutlichkeit für die besonderen Bedingungen immer auf besondere Weise angestrebt werden muß, daß also der Schauspieler, wenn er seine Stellung verändert, wenn er sich zum Beispiel im Monologe von der Mitte der Bühne vorn gedankenvoll nach hinten wendet, um in demselben Maße verständlich und deutlich zu bleiben, nicht mehr ebenso sprechen darf, wie er zuvor gesprochen hatte, sondern anders reden muß, daß er, wenn er sich hinten in eine Ecke niederläßt, um so deutlich zu bleiben, wie er vorher gewesen war, entweder lauter oder langsamer oder auch leiser oder schneller als vorher sprechen muß.

Auf diese Veränderung des Vortrags nach den veränderten Bedingungen legen die Franzosen den größten Wert, und Duzende von Proben werden lediglich darauf verwandt, die Abstimmung der Stärke des Organs und die Feststellung des Tempos scharf zu regeln.

* * *

Ist nun einmal die mechanische Deutlichkeit des Wortes erzielt, so rückt die nächste ungleich wichtigere Frage in den Vordergrund: wie ist die Verständlichkeit des dichterischen Inhalts durch die Hilfsmittel der künstlerischen Technik zu erleichtern? Laube nannte das in seiner derben Manier: der Regisseur muß dem Publikum alles ins Maul schmieren.

Der Kunstgenuß im Theater hat seine eigentümlichen Bedingungen. Ursache und Wirkung folgen blitzschnell aufeinander. Die Worte fliegen pfeilgeschwind. Für das Publikum giebt es kein Rasten, keinen Stillstand, keine Umkehr. Es wird von der unaufhaltsamen Strömung der Handlung im Vortrage mitgerissen. Was im Augenblick nicht verstanden wird, bleibt überhaupt unverstanden. Man kann nicht fragen: wie war das gleich? ist nicht vorher das und das gesagt worden? Das einmal Überhörte erschwert oder vernichtet das Verständnis des Späteren, ruft Mißverständnisse hervor und verdirbt vielleicht die Empfangsfähigkeit für das Wichtigste.

Das, worauf es ankommt, was das Publikum unbedingt verstehen soll und muß, muß also auch durch die Art des Vortrags wichtig wirken. Wichtig, aber nicht aufdringlich. Alle Absichtlichkeit muß im Gegenteil streng vermieden werden.

Das Publikum ist nicht dumm, es ist sogar unerhört feinsüßig und scharfsinnig. Das Rätsel, daß die

Summierung einer großen Anzahl verschiedenartigster Elemente, sogar zerstreuter, blasierter, mittelmäßiger, einfältiger Köpfe mit einer Minderheit hervorragender Intelligenzen als Facit eine ganz ungewöhnlich entwickelte Intelligenz ergiebt, hat schon tiefsinnige Denker ernsthaft beschäftigt. Erfahrungsgemäß fest steht aber der Satz, daß in letzter Instanz das Publikum das beste und auch das gerechteste Urteil fällt. Von Voltaire, dem man das Kompliment machte, der geistvollste Mann seiner Zeit zu sein, stammt das bekannte Wort: „Es giebt noch jemand, der mehr Geist hat als Voltaire: alle Welt — tout le monde.“ Das Publikum hat daher auch das Recht, es sich zu verbitten, für dumm gehalten zu werden. Es will sich nicht mit beleidigender Deutlichkeit Dinge vorsagen lassen, die es bei seinem feinen Verständnis auch ohne diese Anstrengung von seiten des Darstellers vollkommen verstehen würde. Jeder einzelne Zuschauer soll vielmehr glauben, daß er der einzige ist, der diese Feinheit, diese Anspielung sogleich bemerkt hat. Der Zuhörer darf nicht die Empfindung haben, daß man ihn auf etwas ganz besonders aufmerksam macht. Gleichwohl muß der Darsteller dem Publikum beständig den Punkt aufs i setzen, aber eben ohne daß es bemerkt wird. Das Unterstreichen darf nie etwas Absichtliches haben.

In dieser Beziehung der unmerklichen Unterweisung des Publikums durch die Darstellung war Laube der

unerreichte Meister. Alles, was in dem Stücke war, brachte er durch seine Künstler auch so heraus, daß alle Zuhörer es kapieren mußten, und daß wiederum jeder einzelne sich sehr gescheit vorkommen durfte, die unmerkliche Kleinigkeit, auf die es ankam, so schnell erfaßt zu haben.

Die unerläßliche Vorbedingung zu dieser vergeistigenden Regie ist natürlich die allergenaueste Kenntnis und das vollkommenste Verständnis der Dichtung. Mit dem bloßen Lesen ist es nicht gethan. Ehe Laube auf die erste Probe kam, hatte er das Stück für sich schon bearbeitet, und zwar nicht auf das bloße Streichen und Zusammenziehen hin, nicht auf die Regulierung der äußerlichkeiten, sondern ganz besonders und zunächst ausschließlich auf die Herausschälung des Wichtigen, des für die Handlung Bezeichnenden, ich möchte sagen: des sachlichen Kernes. So hat denn auch niemand eine Exposition herausgebracht wie Laube. Er ging da mit pedantischer Sorgfalt vor.

Ich besitze ein von Laube in Scene gesetztes Stück mit feinen Streichungen und Randbemerkungen. Alle auf die Hauptverhandlung bezüglichen Vorbereitungen in der Dichtung, die willkürlich in so und so viel Scenen zerstreut sind und oft weit auseinander liegen, sind von Laube blau unterstrichen worden, einzelne Wendungen, ja einzelne Wörter, auf die später irgendwie einmal Bezug genommen wird, sind schwarz an-

gemerkt mit der Randbemerkung: siehe Akt x, Scene y, pagina so und soviel.

Es kam also vor, daß Laube im ersten Akt auf der Probe einen Schauspieler unterbrach und ihm zurief: „Das Wort xx müssen Sie schärfer markieren.“ Und antwortete der erstaunte Schauspieler: „Ja, aber das giebt doch keinen rechten Sinn, ich kanns doch nicht betonen!“ so antwortete Laube: „Das brauchen Sie auch nicht zu betonen. Sehen Sie meinethwegen während des Sazes nach der Uhr, so daß Sie beim Sprechen der vorhergehenden Worte schon zerstreut wirken und dann das entscheidende Wort zwanglos dehnen können oder vor dem Worte eine unmerkliche Pause machen. Dann sitzt das Wort beim Publikum. Und wir brauchen das Wort für den vierten Akt, fünfte Scene. Da wird es von dem und dem in einem ganz anderen Sinne gebraucht, und dann wird es da komisch belebend wirken.“

Ich führe hier nur eine winzige Einzelheit an, die aber doch für die ganze Regieauffassung und Regieführung Laubes charakteristisch ist und zur Erklärung der von allen gemachten Erfahrung beitragen kann, wie es kam, daß die Stücke unter Laube ein merkwürdig scharf ausgearbeitetes Relief, eine auffallende Klarheit und Durchsichtigkeit besaßen, wie bei ihm Scenen zur Geltung kamen, die an anderen Theatern oft ganz unbemerkt vorübergingen.

Das geistige Unterstreichen kann durch die verschiedensten Mittel erreicht werden. Das einfachste, aber gewöhnlich auch das roheste und deshalb auch das wenigst geeignete Mittel ist die bloße Betonung, das lautere und schärfere Hervorheben. Da merkt man aber auch am leichtesten die verstimmende Absichtlichkeit.

Oft ist aber gerade das Umgekehrte wirkungsvoller und zweckmäßiger, das Leisesprechen. Der Schauspieler muß wie jeder gute Redner das Ohr des Auditoriums besitzen. Wenn es ihm durch einen geschickten Übergang gelingt, das Publikum dahin zu bringen, ihm bis zum Pianissimo zu lauschen, wenn er es dahin bringt, daß es die Ohren spitzt, dann ist die Wirkung des Piano immer die eindringlichste.

Auch durch den Wechsel des Tempos wird derselbe Zweck der Hervorhebung erreicht, durch langsameres, stockenderes, schleppenderes, unter Umständen aber auch durch hastigeres und nervöseres Sprechen.

Ebenso durch die Mimik. Wenn das Auge des Sprechers, das bisher auf den Partner gerichtet war, nun plötzlich in die Weite blickt oder am Boden schweift, so wird das, was er jetzt sagt, sich von dem bisherigen Vortrage ebenfalls abheben und eindrucksvoll für das Publikum werden. Ebenso durch die Gebärde, durch die Veränderung der Stellung, also dadurch zum Beispiel, daß der Schauspieler, der bisher

gesehen hatte, nun aufsteht, oder umgekehrt, wenn er gestanden hatte, sich nun setzt. Alles das wird in vernünftiger, kunstgerechter Ausführung zweckdienlich sein und das Beachtenswerte von dem Gewöhnlichen für das Verständnis des Publikums abheben.

Mit einem Worte: in der Veränderung der Sprache, des Vortrags, der Haltung hat sich das Wissenswichtige und Wissensnötige vom übrigen unmerklich, aber doch sehr eindringlich zu unterscheiden.

* * *

Mancher mag von diesen äußerlichen Mitteln und künstlichen Notbehelfen geringschätzig denken und glauben, auf das alles käme ja wenig an; die innere Wahrheit sei die Hauptsache.

Ja, das ist schön gesagt: innere Wahrheit! Aber mit Pilatus fragen wir: Was ist Wahrheit? Die Wahrheit auf der Bühne ist eben eine Scheinwahrheit, wie die Bühnenwelt die Welt des Scheines ist. Die Bühne hat nicht die Aufgabe, wahr zu sein, sondern wahr zu wirken, und zur Hervorbringung der wahrhaften Wirkung sind allerdings künstliche Mittel geboten. Mit den einfachen und natürlichen, die sich von selbst ergeben, ist's nicht gethan.

Die Natürlichkeit auf der Bühne ist keineswegs die photographisch getreue Wiedergabe der Wirklichkeit.

„Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen,
Und siegt Natur, so muß die Kunst entweichen,“

sagt Schiller. Die Bühnennatürlichkeit ist vielmehr eine modifizierte Wirklichkeit, eine nach den besonderen Bedingungen der besonderen Bühnenoptik und Bühnenakustik umgestaltete Wirklichkeit. Wie die Schminke der Gesichtsfarbe nachhelfen muß, um für das Auge das richtige Bild der ungeschminkten Wahrheit hervorzurufen — ich lasse die Verschönerungszwecke der Schminke ganz außer acht —, so sind auch künstliche Verstärkungsmittel nötig, um auf der Bühne die natürliche Sprache hervorzurufen. Und gerade so verhält es sich mit der Mimik und mit den Gebärden. Um zum Eindruck der Wahrheit zu gelangen, muß der Ausdruck auf der Bühne über das Wahre hinaus verstärkt werden.

Die richtige Abmessung des Grades der anzuwendenden Verstärkungsmittel — das ist das Talent des Schauspielers. Der Begriff „schauspielerisches Talent“ ist mit diesem einen Satze ungefähr erschöpfend definiert.

Das Bestreben, die Wirklichkeit so zu kopieren, wie sie in Wahrheit ist — dieser schauspielerische Verismus — hat neuerdings manche Unarten bei uns eingebürgert. So das jetzt viel beliebte Spiel mit dem Rücken gegen das Publikum. Es läßt sich natürlich nichts dagegen einwenden, wenn damit ein besonderer künstlerischer Zweck angestrebt und erzielt wird. Unbedingt verwerflich ist es aber, wenn zu dessen Motivierung nichts weiter angeführt werden kann als der

bedenkliche Gemeinplatz: im Leben ist's ja auch so! Das beweist gar nichts. Das Lebensrichtige ist noch lange nicht bühnenrichtig. Die Bühnennatürlichkeit ist eine Mischung der Wahrheit und der Konvention. Wie bei jedem Bühnenzimmer die vierte Wand ausgebrochen ist, um dem Publikum den Einblick in das Interieur zu gewähren, und wie die drei verbleibenden Wände auch bloß ungefähr richtig sind, so ist es um die ganze Bühnenkunst bestellt. Drei Viertel ist ungefähr richtig, ein Viertel ist ehrlich falsch. Das stimmt beinahe im Verhältnis. Wie man den Schauspieler hören und verstehen will, so will man ihn auch sehen, bequem sehen. Ob der Rock im Rücken Falten schlägt oder nicht, interessiert uns nicht, wir wollen das Gesicht sehen. Das ist des Zuschauers wohlverworbene Recht. Die Regie hat also bei der Anordnung der Stellungen immer darauf zu achten, daß die Darsteller womöglich von allen Plätzen des Hauses mühelos gesehen werden können. Die Schwierigkeiten, die da zu überwinden sind, sind oft groß, denn hier werden die Sünden der Architekten heimgesucht an den Regisseuren, und mit ihnen, vielleicht in noch höherem Grade, an den Künstlern, und im höchsten Grade am Dichter.

Das aufdringliche Spiel auf dem Proscaenium, in der nächsten Nachbarschaft der Rampen und des Souffleurkastens, ist zwar als unschön und unfein

möglichst einzuschränken, aber es ist immer noch ein geringeres Übel als das Hineinkriechen in Ecken und das Verschwinden im Hintergrunde, das die Insassen der wenig begünstigten Plätze zu den abenteuerlichsten Stellungen und Halsverrenkungen nötigt, wenn sie die Künstler überhaupt sehen wollen.

Wie beim Schauspieler, so zeigt sich auch beim Regisseur das eigentliche Talent vor allem darin, die richtige Mitte zu treffen und zwischen der durch die Bühnenverhältnisse gebotenen Unwahrheit und der Lebenswahrheit, deren Bild die Bühne sein soll, einen *modus vivendi* herzustellen. Die Stellungen müssen also so geordnet werden, daß sie wahr wirken. Sie dürfen aber nicht der Abklatsch der Wirklichkeit sein, wenn sie eben den Eindruck des Wahren und Schönen machen sollen.

Abstoßend würde es aussehen und entsetzlich langweilig wirken, wenn sich die Personen in einem Bühnensalon so setzen und so lange auf ihren Stühlen sitzen bleiben wollten, wie es in Wahrheit bei wohlgezogenen Leuten in der guten Gesellschaft geschieht. Die Bühne erfordert eine viel stärkere Bewegung. Wie sich in der Dichtung die Vorgänge hart aneinander schieben, die Stimmungen beständig wechseln, die Handlung in unwahrscheinlicher Schnelle unaufhaltsam vorwärtsdrängt, wie hier alle Mittelglieder der Wirklichkeit ausgeschieden werden, so herrscht auch in der Bewegung der handel-

den Personen auf der Bühne eine Lebhaftigkeit, die der viel bedächtigeren Wirklichkeit gar nicht entsprechen kann. Wir sehen ja auf der Bühne eigentlich nur ungewöhnlich erregte Personen, freudig oder schmerzlich ungewöhnlich bewegte. Sind sie normal, dann sind sie langweilig. Dieser unausgesetzten Erregung entspricht es, daß sie sich mehr bewegen, daß sie sich also öfter setzen, öfter aufstehen, öfter die Plätze wechseln als es in der guten Gesellschaft der Wirklichkeit der Fall ist, auch wenn sie der allerbesten Gesellschaft auf der Bühne angehören. Bewegt muß das Bühnenbild immer sein, aber es darf nicht in quecksilberne Unruhe ausarten.

Über das Aufstehen-, Sichsetzenlassen, den Wechsel der Stellungen, über alle diese Dinge, die von großer Wichtigkeit sind — denn es ist etwas ganz anderes, ob eine Rede stehend oder sitzend gesprochen wird —, läßt sich allgemein Zutreffendes natürlich nicht aufstellen. Der einsichtige Regisseur hat an der Hand der Dichtung genau an den betreffenden Stellen die Weisungen zu geben und immer zu beachten, daß eine jede Veränderung der Stellung dem Zuschauer auffällt, ob dieser sich nun Rechenschaft davon ablegt oder nicht. Es stellt sich dem Auge eben ein neues Bild dar. Wenn der Dichter den Zuhörern etwas Neues zu sagen hat, so hat also der Regisseur den Zuschauern auch das neue Bild für die Augen zu bieten.

Wie man sich auf der Bühne anders bewegt als im Leben, so kann auch die Bühnenunterhaltung nicht die Bedingungen der Wirklichkeit erfüllen. Die frühere Schauspielschule trieb mit dem Rechte der notgedrungenen konventionellen Bühnenunterhaltung schrecklichen Mißbrauch. Der Schauspieler der alten Schule sah seinen Partner, mit dem er sich unterhielt, eigentlich nie an. Er sprach beständig ins Publikum hinein, und der Mitspieler verhielt sich passiv und that so, als ob ihn die Sache gar nichts anginge, bis das Stichwort fiel, auf das er einzusetzen hatte.

Goethe verlangte vom Schauspieler stete Rücksicht auf das Publikum. „Dieses ist nicht seinetwegen da, sondern der Schauspieler um des Publikums willen.“ „Die Schauspieler sollen nicht aus mißverständener Natürlichkeit untereinander spielen. Profil- und Rückenstellung ist verboten. Wo es das Charakteristische oder die Notwendigkeit verlangt, geschehe es mit Vorsicht und Anmut.“

Goethe geht offenbar viel zu weit, wenn er als Regel ohne Ausnahme aufstellt: der Schauspieler soll nie in die Bühne hineinsprechen, sondern immer mit dem Publikum! Nach unseren modernen Auffassungen wäre dieser Satz zum mindesten so zu modifizieren: der Schauspieler soll nie vergessen, daß das Publikum im Hause ist: aber er soll nie in das Publikum hineinsprechen.

Auch andere Vorschriften von Goethe erscheinen

sehr pedantisch und mit unseren heutigen Auffassungen unvereinbar. Goethe verlangt, daß auf der rechten Seite immer die geachtetere Person stehe: Frauenzimmer, Ältere, Vornehmere. Darum kümmert sich heutzutage mit Recht kein Mensch mehr. Die Stellung auf der Bühne wird nicht durch den äußern Rang bestimmt. Wenn sich der Narr im „Lear“ beständig links vom König halten müßte, so würde das mit der Zeit sehr langweilig werden.

Der Goetheschen Regie haftete ja überhaupt trotz aller unverkennbaren Vorzüge etwas unbegreiflich bureaukratisch pedantisch Steifes an. Wahle erwähnt in seiner schon genannten Schrift über Goethes Bühnenleitung eine Tradition, die sich in einer mit Kirms verwandten weimarischen Familie erhalten hat: daß Goethe beim Einstudieren sich des Taktstockes bedient habe! Auch Pius Alexander Wolff erzählt, daß Goethes Art, eine dramatische Dichtung für die Aufführung vorzubereiten, ganz die eines Kapellmeisters war: „Er liebte es, bei allen Regeln, die er festsetzte, die Musik zum Vorbild zu nehmen und gleichnißweise von ihr bei allen seinen Anordnungen zu sprechen. Der Vortrag wurde von ihm auf den Proben ganz in der Art geleitet, wie eine Oper eingeübt wird; die Tempi, die Fortes und Pianos, das Crescendo und Diminuendo u. wurden von ihm bestimmt und mit der sorgfältigsten Strenge bewacht.“

Daß diese Art der Regieführung die schärfste Kritik hervorrufen durfte, kann nicht in Erstaunen versetzen. Als kühnste der polemischen Schriften gegen die Goethesche Wirksamkeit als Theaterdirektor erwähnt Julius Wahle das im Jahre 1808 erschienene Pamphlet: „Saat, von Goethe gesäet, dem Tage der Garben zu reifen. Ein Handbuch für Ästhetiker und junge Schauspieler.“ Wahle verurteilt den Neid, die Bosheit und Ungerechtigkeit des Kritikers, aber er gesteht ihm doch zu, daß in seiner gehässig absprechenden Beurteilung ein gutes Stück Wahrheit steckt. Der anonyme Verfasser — es war der Schauspieler Karl Reinhold — machte der Goetheschen Schule zum Vorwurf, daß in ihr der einseitigste Idealismus, die pathetische manierierte Deklamation und eine in angelernten äußerlichkeiten bestehende, nicht minder manierierte Mimik und Körperbewegung die natürliche Wahrheit, die in Schröder ihren idealsten Vertreter der Zeit fand, verdrängt habe.

Das „Sprechen ins Publikum“ galt bei den Schauspielern des vorigen Geschlechts noch als ziemlich allgemein gültige Regel. Eine rühmliche Ausnahme machte Emil Devrient, und er hatte ganz recht, wenn er als Marquis Bosa dem Darsteller des Philipp, der in der Probe zerstreut um sich blickte, in seinem wohltonenden Singsang zurief: „Ich bitte um Ihr Auge.“ Mit diesem Unfug des Sprechens ins Publikum bei den einen und

des Nichtzuhörens bei den anderen hat nun allerdings unsere junge Schule gründlich aufgeräumt, manchmal sogar zu gründlich. Es kommt wohl vor, daß sich die Schauspieler auf der Bühne so wahrheitsgetreu ihre Geschichten erzählen, daß sie ganz vergessen, wie noch so und soviel hundert Menschen zugegen sind, die auch gern wissen möchten, was da erzählt wird. Daran ist wieder das mißverständene Bestreben der Natürlichkeit schuld. Nur scheinbar haben die Künstler miteinander zu sprechen, thatsächlich sollen sie aber doch fürs Publikum reden, jedoch so, daß das Publikum die Meinung gewinnt, sie sprächen ganz unter sich.

Der Regisseur hat sich nun aber hauptsächlich mit denen zu beschäftigen, die zuhören. Der Zuhörer auf der Bühne ist gewissermaßen der Mandatar des Zuhörers im Hause. Macht er da oben ein gelangweiltes Gesicht, dann langweilt sich auch das Publikum.

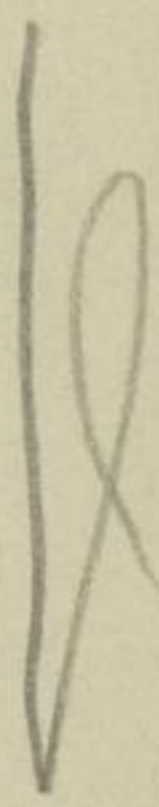
* * *

Mit der Herstellung der korrekten Wiedergabe des Textes und der wichtigeren Verdeutlichung des geistigen Inhalts geht die Anordnung der Außerlichkeiten, die der handwerksmäßige Regisseur im Gegensatz zum künstlerischen Dramaturgen für seine Berufsarbeit hält, beständig Hand in Hand.

Es handelt sich da um die Frage, ob die Schauspieler von rechts, von links oder durch die Mitte auf-

treten und abgehen sollen, wie sie sich zu einander stellen, wann sie aneinander vorübergehen, wann sie sich zu setzen und aufzustehen haben, die Handhabung der Requisiten, die Stellung des Mobiliars u. s. w. Alles das klingt sehr einfach. Der Fernstehende meint, daß sich das unter verständigen Leuten auch ohne feste Verabredung erledigt. Das ist aber ein großer Irrtum. Diese äußerlichkeiten sind, wenn auch nicht die Hauptsache, doch für die scenische Wirkung sehr erheblich.

Die Frage, ob für den Rahmen des Kunstwerkes das große oder das kleine Schauspielhaus das zweckmäßigste sei, hat mit der Aufgabe, die ich mir gestellt habe, nichts zu schaffen. So gestellt ist die Frage auch gar nicht zu beantworten. Sie wäre gerade so thöricht, als wollte man fragen, ob ein Bild in einem sehr großen hellen oder in einem behaglich matter beleuchteten kleinen Raume am besten aufzuhängen sei. Das hängt eben ganz vom Bilde ab. Einen in größten Verhältnissen durchgeführten und auf Fernwirkung berechneten Rubens wird man nicht in ein kleines Boudoir hängen, ebensowenig ein liliputanisches Meisterwerk von Meissonier, das die Prüfung durch die Lupe verträgt und jedenfalls in nächster Nähe gesehen werden muß, in einen Riesensalon von schwindelnder Höhe. Für ein großartiges Shakespearesches Drama mit johlenden Volksmassen und Schlachtgetümmel taugt natürlich nicht



die Umrahmung, die für ein intimes Proverb von Feuillet oder Mussset die geeignetste wäre. Aber der Rahmen steht ja fest, das Haus ist da, der Zuschauer-
raum ist unveränderlich. Das ist ein gegebener Faktor, mit dem der Regisseur zu rechnen hat, an dem er nichts modifizieren kann.

Anders allerdings der Schauplatz, die Bühne, die er voll, das heißt, so groß sie ihm der Architekt gebaut hat, benutzen oder auch nach seinem Ermessen räumlich vermindern, einengen kann. Da kann es als Regel gelten, was auch von der Bühnendichtung gilt: alles Überflüssige ist vom Übel, alles Entbehrliche schädlich, nur das Allernotwendigste ist richtig.

Unter allen Umständen soll der Raum für den Schauspieler so knapp wie möglich bemessen werden, das erleichtert das Spiel ungemein, verbreitet Behaglichkeit und stellt den Zusammenhang zwischen Bühne und Zuschauerraum am mühelosesten her.

Für unsere modernen Stücke, die gewöhnlich in der Gegenwart spielen, sind kleine Theater mit kleinen Bühnen von unberechenbarem Vorteil. Von der hohen und breiten Öffnung der großen Bühne strömt eine eisige Kälte in den Zuschauerraum hinein. Die Bühne gähnt einen förmlich an, wie ein weitgeöffneter Mund.

Nur da, wo Massenentsaltung nötig ist, ist die große Bühne als unvermeidliches Übel anzusehen und auch da noch mit größter Vorsicht zu benutzen. Der

M

kunstverständige Herzog von Meiningen, der in der Be-
leitung der Volksmenge auf der Bühne, der geschickten
Gruppierung und der künstlerischen Ausnutzung des
Raumes das Beste geleistet hat, was die Inszenierungs-
kunst überhaupt kennt, hat gezeigt, wie er gerade die
größte Wirkung der Menge dadurch erzielte, daß er sie
auf einen möglichst beschränkten Raum zusammenpferchte.
Wie verbaute er in den großen Volksscenen die Bühne
mit allerhand Versatzstücken! Einen kleineren Spielraum
für Massen hat wohl niemand beansprucht als der Her-
zog. Und doch wirkte das Forum im „Cäsar“ wie ein
unermesslicher Platz, der von einer zahlreichen Volks-
menge dicht bevölkert war, obwohl er in Wahrheit
einen nur kleinen Raum hergestellt hatte und im Ver-
hältnis zu dem Massenaufgebote vieler anderer Bühnen
mit einer beschränkten Anzahl von Chorführern und
Statisten sehr wohl auskam. In der „Hermannsschlacht“
ließ er die römischen Kohorten durch eine ganz voll-
gebaute Bühne aufziehen. Da rief der Zug die Täu-
schung hervor, als ob wirklich Tausende und Abertausende
von Römern in die cheruskische Niederlassung eindringen.
Bei den Meiningern quetschte sich der Krönungszug in
der „Jungfrau“ durch enge verwickelte Gassen, die bis
hart an das Portal des Doms von Rheims geführt
sind. Auch da erzielte der Herzog bei verhältnismäßig
bescheidenem Material die überraschendste Wirkung der
Massenhaftigkeit. Ich habe hier Stücke genannt, die

im Aufgebot der Komparserie die höchsten Anforderungen stellen, und auch hier sind die Meininger mit der kleinen Bühne durchgekommen, ja, sie haben sie künstlich verkleinert, wenn sie ihnen zu groß war.

Bei unseren modernen Lust- und Schauspielen, die derartige Ansprüche nicht erheben, ist die Herstellung kleiner intimer Räume aber geradezu geboten. Sie allein wecken die behagliche Stimmung.

Die Franzosen gehen in der Verkleinerung der Bühne mitunter bis ans Extrem. Das reizende Proverb von Alfred de Musset „Zwischen Thür und Angel“ spielt im Boudoir einer vornehmen Frau zwischen zwei Personen, einer jungen Witwe und ihrem Courmacher. Im Théâtre Français wird das Stück nun in einer Dekoration gegeben, deren Hintergrund gleich hinter der ersten Gasse abschließt. Der Raum hat also gerade die Breite eines Fensters. Man kann sich nicht darin umdrehen. Aber dadurch kommt das Geplauder erst zu seiner rechten und unmittelbaren Wirkung. In einem großen Salon würde das Stück gar nicht verstanden werden, es wäre einfach langweilig; in dieser gemütlichen Enge wirkt es allerliebste.

Auch für den Schauspieler ist der enge Raum überaus förderlich.

Nichts ist beschwerlicher, als wenn der Schauspieler gleich beim Auftreten, ehe er noch irgend etwas Beachtenswerthes hat sagen können, so und soviel Schritte

von der Thür zu machen hat, bis er die Person erreicht, mit der er sprechen soll. Auf der Bühne ist der erste Eindruck immer der stärkste. Das Merkmal, das der Schauspieler bei seinem Auftreten oder in der ersten Scene durch das Publikum bekommt, wird er gar nicht wieder los. Wenn man Benvenuto Cellini auftreten ließe und zeigte, wie er bei seinem ersten Auftreten an eine Vase stieße, die er umwürfe, so würde man nie und nimmer glauben, daß dieser Mann mit kunstgeschickter Hand die feinsten Werke schaffen könne; er würde in den Augen des Publikums ein Tolpatsch bleiben. Es ist daher ein Gebot der Regie, den Schauspieler, wenn nicht eine ganz besondere Absicht vorliegt, so auftreten zu lassen, daß es möglichst unauffällig geschieht, und daß man eben nur die Empfindung hat: es ist jemand da, und sich erst später das Urtheil über ihn bildet. Muß er gleich bei seinem ersten Erscheinen einen weiten Raum durchschreiten, so wirkt er fast immer affektiert oder pedantisch oder ungelent, kurzum, er bekommt seine besondere Marke. Die Franzosen beachten das mit großer Aufmerksamkeit und sorgen dafür, daß der neu auftretende Schauspieler niemals viel Schritte zu machen hat.

Liegt eine besondere Absicht vor, will man meinetwegen einen unangenehmen Menschen einführen, der gleich unangenehm wirken soll, nun, so mag man ihn den langen Weg von der Thür bis zu der Person,

N die er auffucht, zurücklegen lassen. Dann sieht das Publikum schon, daß es mit jemand zu thun hat, dem man nicht recht trauen darf. Liegt aber keine besondere Absicht vor, dann ist es immer ratsam, den Auftretenden möglichst schnell und unmerklich in Kontakt mit den auf der Bühne befindlichen Personen zu bringen.

Ich erinnere mich einer meisterhaften Charakterisierung durch das Auftreten in der französischen Aufführung der „*Dame aux camélias*“. Marguerite hat sich in ihr Landhaus zurückgezogen. Ein Herr wird gemeldet. Sie erwartet den Mann, der ihre Pariser Geschäfte erledigt, und sagt gleichgiltig: „Ich lasse bitten.“ Das Mädchen geht ab. Es tritt eine kleine Pause ein. Marguerite geht langsam nach vorn links. Sie sieht sich um und wundert sich, daß der Herr nicht kommt. Da geht die Thür auf. Der Vater ihres Geliebten tritt ein. Er bleibt an der Schwelle stehen. Die ganze Breite der Bühne trennt die beiden voneinander. Auf der Schwelle nennt er seinen Namen. Marguerite fährt zusammen. Nun tritt er, durch eine Handbewegung Marguerites veranlaßt, das ganze Zimmer langsam durchschreitend, an Marguerite heran. Da wußte jedermann genau: jetzt naht das Verhängnis.

Ganz ebenso verhält es sich mit dem Abgang der Schauspieler. Es ist fast immer vom Übel, wenn der Schauspieler das letzte Wort auf der Bühne vom Ausgang entfernt spricht. Auf dem Wege bis zur Thür

fühlt sich bei der alles übertreibenden und vergrößern-
den Eigentümlichkeit der Bühne die Wirkung merklich
ab. Das Publikum wartet noch; es glaubt, er werde
am Ende doch noch etwas sagen, und die überflüssige
Sekunde verwirrt es. Das Spontane und Unmittel-
bare, das Eigentümlichste der Bühne wird geschädigt.

Auch hier muß natürlich bei besonderen Fällen
anders verfahren werden. Wenn Tartüff im vierten
Akte, als er von Orgon aus dem Hause gejagt wird,
sich plötzlich aufrichtet, bis an die Rampe vortritt
und den betroffenen und entsetzten Mitgliedern der
Familie Orgon die fürchterlichen Drohungen ins Gesicht
schleudert, wenn er dann den weitesten Weg von dem
einen Ende der Bühne bis zum andern stumm zurück-
legt, mit erhobenem Haupte, und unter tiefstem Schweigen
die Thür zuschlägt, so ist das natürlich vollkommen
gerechtfertigt, künstlerisch richtig und überaus wirksam.
Im allgemeinen aber ist es immer gut, wenn für den
Abgang möglichst wenig Zeit beansprucht wird, wenn
also der Sprecher, nachdem er das letzte Wort gesagt
hat, den Ausgang schnell und ungezwungen erreichen
kann.

* * *

So wird also auf den vorbereitenden Proben das
aufzuführende Stück in allen Einzelheiten und Kleinig-
keiten zerstückt, und jedes einzelne Stückchen des Stücks

wird sorgfältig ausgearbeitet. Der noch bühnenun-
kundige Autor, der zum erstenmal der Einstudierung
seines Stückes beiwohnt, kommt denn auch von den
ersten Proben in der denkbar faßjämmerlichsten Stim-
mung nach Hause. Es macht auf ihn den Eindruck,
als ob das Gefäß, das er gebildet hat, in tausend
Scherben zer schlagen vor ihm läge, und er hält es für
undenkbar, daß der Schaden wieder gutgemacht werden
könne. Nun aber tritt der Regisseur bei dem weiteren
Fortgange der Vorbereitungen an die allerschwierigste
seiner Aufgaben heran: das für die Bearbeitung not-
wendigerweise Getrennte wieder zu verbinden, aus den
Stücken eine Einheitlichkeit herzustellen und sie in rich-
tigen Übergängen stimmungsvoll abzutönen. Das ist das
wahre Ensemble.

* * *

Wieviel Proben erforderlich sind, um ein richtig
abgestimmtes Ensemble herzustellen, hängt natürlich vom
Wesen des Stückes selbst ab. Für große Dramen
mit erheblicher Komparserie, mit Volksmassen und der-
gleichen, die besondere scenische Schwierigkeiten darbieten,
ist die Zahl der erforderlichen Proben auch nicht an-
nähernd zu bestimmen. Ich weiß, daß L'Arronge für
den zweiten Teil des „Faust“ nahezu dreißig Proben
hat abhalten lassen. Die Franzosen, oder vielmehr die
Pariser — die einzigen, die in Betracht kommen,

wenn man vom französischen Theater spricht — bewilligen jedem Stücke zwischen zwanzig und dreißig, ja vierzig, sechzig Proben und mehr. Aber diese Proben sind ganz anderer Art. Die Pariser Proben sind bei neuen Stücken vielleicht noch mehr für den Dichter da als für die Schauspieler. Da arbeitet der Autor unausgesetzt. Bei uns wäre es eine materielle Unmöglichkeit, ein Stück so lange zu probieren.

In einem guten Theater unseres Vaterlandes werden für ein Lustspiel oder Schauspiel, das unter den gewöhnlichen bürgerlichen Verhältnissen sich abspielt, wenn nicht ganz besondere Schwierigkeiten vorhanden sind, außer der Leseprobe, die in Frankreich immer vom Autor des Stückes abgehalten wird, im allgemeinen sechs bis acht, in einigen seltenen Fällen wohl auch zehn Proben als ausreichend erachtet.

Nehmen wir beispielsweise ein vieraktiges Stück, das keine außerordentlichen Anforderungen an die Inszenierung stellt — ein Stück wie die meisten der neuen modernen Lust- und Schauspiele. Da verteilt sich die Arbeit auf den durchschnittlich sechs bis sieben Proben gewöhnlich so:

Erster Tag: Arrangierprobe des ersten und zweiten Aufzugs. Stellungen, Auftritte und Abgänge werden reguliert. Bei jedem Satze wird unterbrochen. Die einzelnen Scenen werden so und so oft wiederholt, mitunter der ganze Akt noch einmal.

Genau so wird am zweiten Tage für den dritten und vierten Akt verfahren.

Am dritten Probetag wird das Stück zum erstenmal durchprobiert. Da ist die Probe gewöhnlich am längsten und anstrengendsten. Da wird auch noch sehr viel unterbrochen und vieles wiederholt.

Nun stellt sich gewöhnlich heraus, daß der eine oder andere Akt schon ziemlich glatt geht, während für einen bestimmten Akt noch sehr viel zu thun übrigbleibt. Mit der Wiederholung dieses noch unfertigsten Aktes wird am vierten Probetage gewöhnlich begonnen. Dann werden wohl noch zwei, oder, wenn es geht, auch die drei Akte hinzugenommen.

Am fünften Tage wird das Stück zum erstenmal womöglich ohne alle Unterbrechung durchprobiert. Jedenfalls wird es soviel wie möglich vermieden, während der Szenen selbst zu unterbrechen, damit die Schauspieler in Stimmung bleiben und der Regisseur ein Urteil über die Gesamtheit gewinnt.

Am folgenden Tage, wenn es nicht schon der Tag der Generalprobe ist, wird nun noch retouchiert, einzelnes herausgearbeitet. Es wird wohl auch noch die eine oder andere Kürzung vorgenommen oder ein Wort hinzugesetzt. All die Einzelheiten werden noch ein paar-mal sorgfältig probiert. Die wichtigsten und noch wenigst befriedigenden Szenen werden noch einmal probiert, bis das Stück, wie es in der Theatersprache heißt,

„steht“, bis es also in der Darstellung denjenigen Grad von Vollkommenheit erreicht hat, den der Regisseur mit den Kräften, über die sein Theater verfügt, erreichen zu können vermeint.

Alsdann kommt zum Schluß die Generalprobe, die, wie es auch bei den meisten ersten Bühnen der Fall ist, wenn irgend möglich nicht am Tage der ersten Aufführung, sondern am Tage vorher stattfinden sollte, damit die Darsteller am Entscheidungsabende mit voller Frische vor das Publikum treten können, nicht abgespant und abgehezt von der aufreibenden Thätigkeit auf der Probe. Ein Kunstinstitut, das es mit seiner Aufgabe ernst nimmt, erachtet es als unerläßlich, daß die Generalprobe bei Kostümstücken in vollem Kostüm, bei modernen in der richtigen Maske und in den Toiletten, die am Abend der ersten Aufführung getragen werden, vor sich geht — selbstverständlich mit den richtigen Möbeln, Requisiten, den richtigen Dekorationen und in der richtigen Beleuchtung. Die Schauspieler sind also geschminkt, tragen ihre Perücken u. s. w.

Es ist unbegreiflich und auf das entschiedenste zu verurteilen, daß es auch heutzutage noch große Bühnen giebt, — Bühnen, die sich auf ihre künstlerischen Leistungen etwas einbilden dürfen —, die doch den alten Zopf noch nicht abgeschnitten haben, die Generalprobe lediglich als eine letzte Probe zu betrachten; daß also auch diese Generalprobe sogar noch mit den provi-

forischen Möbeln und Requisiten stattfindet, der Vorhang nicht fällt, die Schauspieler in ihren gewöhnlichen Straßenkleidern ohne Maske und ohne Kostüm spielen. Das ist überaus schädlich. Die Generalprobe, wenn sie ihrem wirklichen Zweck entsprechen soll, darf nichts anderes sein als die erste Vorstellung ohne Publikum. Deshalb hat sich auch der Regisseur die grobe Unart des sogenannten Markierens der Schauspieler entschieden zu verbitten. Das alles hat schon Goethe als Regisseur sehr richtig erfaßt und unter seinem unmittelbaren Einflusse von Kirms den nachstehenden Erlaß an das Weimarer Personal richten lassen: „Die Direktion besteht darauf, daß künftighin bei neuen Stücken die Hauptprobe vollkommen so gehalten werde als die Vorstellung selbst, weil ohne dem auf die gute Vorstellung eines Stückes niemals mit Gewißheit Rechnung gemacht werden kann.“

Als grundsätzliche Regel darf aufgestellt werden: Auf der Bühne darf nie etwas für den Künstler Unvorhergesehenes geschehen, nichts Überraschendes, es muß vielmehr alles im voraus aufs genaueste festgestellt sein. Wenn der Künstler auf den Proben mit dem gewöhnlichen interimistischen Mobiliar probiert und ihm abends Polstermöbel hingestellt werden, die mehr Platz einnehmen, in die der Schauspieler tiefer einsinkt, und von denen er sich mühevoller erhebt, so können diese Außerlichkeiten unberechenbaren Nachteil nach sich

ziehen. Eine ganze Scene kann geworfen werden. Es kann sich ereignen, daß in einem leidenschaftlichen Auftritt, den die Liebhaberin auf der Probe in kurzer Straßentoilette gespielt hat, der Partner über die unerwartete Schleppe, die ihm auf einmal zwischen die Beine schlägt, stolpert und dergleichen. Das Unge wohnte, das er bei anderen Mitspielern sieht, kann ihn präoccupieren, zerstreut machen. Der Schauspieler aber bedarf vor allem der vollsten Konzentration. Nichts darf ihn konfus machen, nichts von dem ablenken, was er in dem flüchtigen, unwiederbringlichen Momente als das allein Richtige zu thun hat.

Der mit den Bühnenverhältnissen nicht Vertraute staunt darüber, wie auch der gewandteste und erfahrenste Schauspieler auf den Brettern unbeholfen, ja hilflos dasteht, sobald ihm etwas Unerwartetes in den Weg kommt. Die einfachsten Handhabungen, die nicht vorher probiert sind, werden ihm unsagbar mühselig und beschwerlich. Das wird auch der gewöhnliche Theaterbesucher schon oft haben bemerken können. Fällt irgend etwas auf der Bühne hin, so bleibt es mitunter, zerstreuend sowohl für den Zuschauer als auch für den Darsteller, so und so lange liegen. Der Schauspieler findet thatsächlich keinen geeigneten Augenblick, um es aufzuheben. Wenn der Stuhl, auf den der Schauspieler beim Eintreten den Hut zu setzen auf der Probe sich gewöhnt hat, abends nicht auf dem rechten Fleck steht,

so ist der Künstler ratlos. Er wird den Hut, der ihn oft stört, vielleicht gar nicht wieder los. Er muß ihn in der Hand behalten.

Von ganz besonderer Wichtigkeit aber ist die Generalprobe auch für die Beleuchtungseffekte. Ich habe es selbst erlebt, daß in einem Stücke in einer größeren Stadt die wichtigste Scene, die vor allem den Bühnenerfolg befestigte, dadurch das Gegenteil der beabsichtigten Wirkung hervorrief, — nämlich anstatt der poetischen Stimmung eine stürmisch ausgelassene Heiterkeit, — daß der Beleuchtungsinspektor ein Versehen beging und anstatt der Abenddämmerung auf einmal tiefschwarze Nacht spielen ließ. Die beiden auf der Bühne konnten sich selbst kaum noch sehen und hatten nun schöne Worte über das goldige Licht der untergehenden Sonne zu sprechen. Erst wurde gekichert, dann gelacht, und als der Vorhang fiel, war das Stück tot. Das Publikum kam nicht wieder in die Stimmung hinein. Diese Stadt ist die einzige geblieben, in der das Stück durchgefallen ist.

Aber von solchen Verstößen und Unglücksfällen abgesehen ist der Zeitpunkt, in dem der Beleuchtungswechsel vor sich zu gehen hat, überaus wichtig. Unmerklich kann er nie vollzogen werden, auch bei unserer vorgeschrittensten Technik nicht. Das Publikum merkt's immer und wird zerstreut. Der Beleuchtungswechsel muß stets bei Gleichgültigem vorgenommen werden, nie

mals bei Stimmungsvollem, das er nur einleiten soll.
Die Angaben des Dichters im Buche sind fast immer falsch. Der Dichter vermerkt den Beleuchtungswechsel regelmäßig zu spät.

Am allerwichtigsten aber ist der Zeitpunkt für das Fallen des Vorhangs. Wie wichtig die Aktschlüsse für den äußeren Erfolg sind, weiß jeder Laie. An den Aktschlüssen erprobt sich vor allem die Bühnenwirksamkeit des Stückes. Und da kommt es nun thatsächlich auf die Sekunde an. Fällt der Vorhang auch nur einen Augenblick zu früh oder zu spät, so kann er die ganze Bühnenwirkung totschlagen oder vereiteln.

Bis auf das kleinste Detail muß also alles im voraus geregelt und festgestellt sein, und das ist nur zu erzielen, wenn die Generalprobe in allem, bis auf die Hinzuziehung des Publikums, mit der richtigen ersten Vorstellung vollkommen übereinstimmt.

* * *

Ich möchte hier nun noch einige Bemerkungen, die auf überlieferte, eingebürgerte Unarten und Unverständigkeiten von zweifelhaftem Geschmack Bezug haben, einschalten, — man nennt sie gewöhnlich „Nuancen“, deren unmachihtige Bekämpfung das Recht und die Pflicht des guten Regisseurs ist. Diese überkommenen Unarten sind von unseren ersten Bühnen mit den Jahren allerdings immer mehr und mehr

abgethan, aber ganz ausgemerzt sind sie doch noch nicht. Überall findet man noch ihre Spuren, und jeder ernste Regisseur wird wohl daran thun, diesen Ungehörigkeiten energisch entgegenzutreten.

Wenn zum Beispiel der Dichter einer seiner Personen ein öfter wiederkehrendes Gewohnheitswort, eine bestimmte Redensart zu wiederholten Malen in den Mund legt, die zu einer Art von scherzhafter Charakterisierung dienen soll, so darf man sich darauf verlassen, daß der Schauspieler nun dies Unglückswort bis zur Unerträglichkeit abhezt, daß er diese Redensart, die gewöhnlich schon im Texte übertrieben oft vorkommt, nun noch so und so oft aus eigener Machtvollkommenheit einfließt. Das ist eben seine „Nuance“, und er merkt gar nicht, wie er durch diese geschmacklose Anhäufung sich und den Dichter um die beabsichtigte Wirkung bringt.

Beinahe überall nehmen besonders die Komiker das Privileg für sich in Anspruch, mit dem Worte des Dichters freier zu schalten und ihre eigenen Einfälle einzustreuen. Es sind die sogenannten Extempores, die bei der lokalen Beliebtheit der Komiker gewöhnlich auch wirken. Diese Extempores sind aber doch nur in den aller seltensten Fällen gut, gewöhnlich sind es recht wohlfeile und oft recht schlechte Witze. Bei einer Posse, bei einem schwankartigen Lustspiel kommt nun allerdings auf den diplomatisch genauen Wortlaut manch-

mal nicht viel an. Bisweilen darf sich der Verfasser sogar für die witzigen Einfälle seines Darstellers bedanken und sie unbedenklich adoptieren. In Bühnenwerken aber, die ernstere litterarische Ansprüche erheben, in denen der Dialog eine scharfe und charakteristische Prägung des Dichters selbst aufweist, sind dergleichen Scherze, die immer aus der Tonart fallen, als geschmackwidrige Ungehörigkeiten entschieden zu rügen. Selbst auf der so strengen Berliner Bühne hat ein hochbegabter Künstler wie Bollmer dem Gange nicht widerstehen können, in dem respektabelsten deutschen Lustspiele unserer Zeit, in Freytags „Journalisten“, als Bellmaus die Worte des Dichters mit seinen eigenen Scherzen so zu spicken, daß man eigentlich nur noch Bollmer und kaum noch Freytag erkennt. Was den italienischen Buffos als Bartolo und Basilio wohl gestattet ist, ist dem in einem ernstesten deutschen Lustspiel beschäftigten Darsteller noch lange nicht erlaubt.

Die Bühne reizt zu Übertreibungen aller Art, und selbst die erfahrenen Schauspieler glauben nicht an den bis zur Langweiligkeit abgedroschenen Wahrheitspruch, daß in den meisten Fällen auf der Bühne weniger mehr gewesen wäre. Wenn das Unglück einem Schauspieler eine goldene Dose in die Hand spielt, so würde nach den Proben, die wir sehen, sein täglicher Konsum an Schnupftabak wohl auf vier bis fünf Pfund anzuschlagen sein. In zehn Minuten nimmt er gewiß seine

fünfundzwanzig Prisen und stäubt ebenso oft mit eleganter Handbewegung das Sabot ab.

Diese Übertreibungen kehren in allen sogenannten „Nuancen“ wieder. Auch unsere bedeutendsten Talente sind nicht davon frei, besonders nicht die Gastspielvirtuosen, die beständig ihre Paraderollen spielen und dadurch natürlich zur Kleinmalerei verlockt werden. Überall suchen sie etwas hineinzutüfteln. Ich erinnere mich bei dieser Gelegenheit eines sehr drastischen Ausrufs des alten Döring.

Vor langen Jahren gastierte im Berliner National-Theater ein sehr bekannter und sehr gefeierter Künstler als Advokat Berent in Björnsons „Fallsissement“. Ich war wie alle Welt von der Vorstellung entzückt und sprach darüber eines Abends im Konversationszimmer des königlichen Schauspielhauses mit Döring und Hiltl während eines Aktes, in dem sie nicht beschäftigt waren. Ich erzählte, wie der berühmte Gast die Hauptscene einleitete. Döring sah mich mit seinen blitzenden Augen fest an. Im Augenblick der höchsten Spannung des Stückes, als der Advokat dem Großkaufmann Tjälde ziffernmäßig nachweisen soll, daß der Bankerott da ist, holt der Darsteller des Advokaten sein Taschenmesser hervor, spitzt bedächtig, ohne ein Wort zu sagen, seinen Bleistift, während dem unglücklichen Tjälde der Angstschweiß auf die Stirn tritt und er tief aufatmend seinem Peiniger gegenüber sitzt.

„Und das gefällt Ihnen?“ fragte mich Döring, als ich mit meinem Berichte fertig war.

Ich antwortete: „Ja. Diese lange peinliche Pause leitet die Scene sehr wirkungsvoll ein.“

„Mir gefällt's nicht,“ sprach er lauter, und seine Stimme immer mehr erhebend, schrie er bei der Wiederholung: „Mir gefällt's gar nicht!“ Ich versuchte ein beruhigendes Wort einzuwerfen. „Nein!“ donnerte Döring los. „Das sind Männchen und Mäzchen! Vermaledeite Mäzchen! Das ist keine Wahrheit, keine Kunst! Das ist gar nichts! Wenn ich Tjälde bin und dieser Advokat kommt zu mir und fängt an, seinen Bleistift zu spizen, während ich fiebere, dann sage ich ihm: Herr, bringen Sie sich Ihren Bleistift gespitzt mit, oder schreiben Sie mit einem stumpfen! Ich habe keine Zeit, Ihnen zuzusehen! Ich will wissen, ob ich bankerott bin oder nicht! Verstehen Sie mich? Herr!“ Und in immer schnellerem Tempo und mit immer lauterer Stimme fuhr Döring dröhnend fort: „Und wenn Sie mir nicht sofort Antwort geben, dann packe ich Sie beim Kragen und werfe Sie hinaus! Sie Krüppel!“

Da that sich die Thür auf. Der Direktor Hein erschien ganz bleich auf der Schwelle. „Um Gottes willen! was ist denn los?“ rief er. „Kinder, macht doch nicht solchen Skandal. Man hört's ja draußen!“

Sehr übertrieben wird auch die Bornehmheit auf

der Bühne. Der Haushofmeister oder der Hofmarschall, dessen Arm zufällig durch die Berührung eines andern gestreift wird, verfehlt niemals, einen entrüsteten Blick auf den Plebejer zu werfen und die betreffende Stelle seines Habits mit der Hand zu säubern. Der Gang des vornehmen Mannes auf der Bühne darf nie anders als auf Stelzen sein, und man hat immer die Empfindung, daß Prinzen von königlichem Geblüt auf der Bühne des Morgens, nachdem sie sich die Zähne gepuht haben, sofort das große Band ihres Hausordens anlegen.

Für den modernen Gecken und Stutzer ist das Monocle unerläßlich und spielt gewöhnlich eine sehr wichtige Rolle. Bei jedem einigermaßen erheblichen Satz macht der Monoclemann eine Kunstpause, verzerrt das Gesicht und klemmt das Glas langsam ein. Da es ihn beim Sprechen geniert, läßt er es alsbald wieder fallen, um es ein paar Minuten darauf wieder bedeutungsvoll vors Auge zu bringen.

Solche typische Attribute wie das Monocle für den Gecken sind derartig abgehakt, daß ein geschmackvoller Regisseur sie bei seinem Kriegsvolk nicht ohne weiteres dulden sollte. Es ist doch nicht geradezu unerläßlich, daß alle schüchternen Assessoren und alle Gelehrten eine Brille tragen, und es giebt doch noch ab und zu eine alte Jungfer ohne Schmachtkocken. Man begegnet doch auch manchmal im Leben einem Journa-

listen, der keine Gänsefeder hinterm Ohr hat. Immer noch die alte Gänsefeder, obgleich seit dreißig Jahren kaum noch ein Mensch mit Gänsefedern schreibt! Der Maler muß sein Sammetjackett haben. Der englische Lord — nebenbei bemerkt in Wahrheit der Mensch der sich am besten in der Welt anzieht, am anspruchslofesten und einfachsten — darf auf unseren rechtschaffenen Provinzialbühnen nie anders erscheinen als mit einem roten oder rötlichen Backenbart, mit ausgeschorenem Kinn und einem auffälligen Anzug in schottisch-karriertem Plaidmuster. Sonst ist es kein richtiger Engländer. Dabei hat nie ein englischer Aristokrat eine so polizeiwidrige Tracht angelegt.

Zu den Ungehörigkeiten, die der geschmackvolle Regisseur unnachsichtig bekämpfen müßte, gehört auch die falsche Eitelkeit der Schauspieler und Schauspielerinnen, ihr überall deutlich hervortretendes Bestreben, möglichst schön zu sein und der Schönheit, notabene der falschen, der häßlichen Schönheit, die wahre Schönheit, die Echtheit und Wahrheit zu opfern. Ich erinnere mich noch, einen sehr tüchtigen Künstler, der auch als Bühnenschriftsteller große und verdiente Erfolge gehabt hat, als Räuberhauptmann Karl Moor in den böhmischen Wäldern in einer ganz unbeschreiblichen Verfassung gesehen zu haben, ohne daß die Gedankenlosigkeit seines Aufputzes irgendwie gerügt worden wäre. Er sah aus wie aus dem Ei gepellt. Er trug eine

funkelnagelneue Pefesche mit blitzender goldiger Verzierung, weiße Spitzen, einen Hut, der in Neuheit glänzte, hohe Lackstiefel, auf denen kein Stäubchen zu sehen war, und helle Glacéhandschuhe. Das war der Räuber Moor in den böhmischen Wäldern in der Haupt- und Residenzstadt Berlin.

Ich erinnere mich auch, unter Hein, der den Ruf eines klugen und äußerst geschickten Regisseurs hatte, die Amazonen in Kleists „Penthesilea“ mitten im Schlachtgewühl in den zartfarbigsten neuesten Kostümen mit hohen Wiener Stiefeletten an den Füßchen aufmarschieren gesehen zu haben. Als ich Hein zur Rede stellte und ihm sagte: „Aber um Gottes willen! Wie hast Du es denn zugeben können, daß diese wilden Kriegsmädchen, die Marsbräute, in dem modernsten und elegantesten Schuhwerk mit hohen geschweiften Absätzen auftreten? Es sieht ja aus wie der reine Operettenchor! Weshwegen tragen sie nicht wenigstens Sandalen, die gewiß auch nicht richtig sind, aber doch die Erinnerung an den modernen Maskenball nicht geradezu aufnötigen?“ gab er mir zur Antwort: „Es sind doch Reiterinnen! Die müssen doch Stiefel haben!“

Es gehört zu den Ausnahmen und ereignet sich nur unter besonders günstigen und streng künstlerischen Bedingungen, daß sich die Schauspielerinnen richtig anziehen, — ich meine so, wie es durch den Geist ihrer Rolle geboten wäre. Sie thun immer des guten zu

viel. Die Töchter der kleinen Beamten und armen Witwen tragen in den Momenten, in denen wir sie auf der Bühne beobachten können, Toiletten, die auf eine Schneiderrechnung schließen lassen, deren Höhe das jährliche Einkommen ihrer Eltern um das Dreifache übersteigen würde. Und während das arme Mädchen verzweifelt die Hände zum Himmel aufhebt und jammert, daß kein Bissen Brot im Hause ist, funkelt ganz gemütlich an ihrem kleinen Finger ein Brillant, den sie nur aufs Leihhaus zu tragen brauchte, um sich und ihre Familie eine ganze Weile in anständiger Weise durchzubringen.

Solche Gedankenlosigkeiten zeigen sich mehr oder minder stark auch heute noch, sogar auf unseren besten Bühnen. Es ist überhaupt erstaunlich, wieviel Unsinn unbemerkt und jedenfalls unbeanstandet sich auf der Bühne durch Jahrzehnte hindurchschleppt. Daß der alte Moor, der in den Hungerturm geworfen wird, dort schwerlich Gelegenheit hat, die Toilette zu wechseln, und anstatt in der Tracht, in der man ihn in den Sarg gelegt hat, aus dem Hungerturm wieder herausgeschleppt zu werden, in dem bewußten ergreifenden grauen Büßerhemd plötzlich zum Vorschein kommt, ist vor dem Herzog von Meiningen keinem Menschen aufgefallen. Erst der Herzog von Meiningen ließ den alten Grafen aus dem Turm in demselben Paradedostüm, in dem er unzweifelhaft eingefahrt gewesen war, das inzwischen allerdings zerfetzt, verstaubt und zerrissen ist, herausholen. Die

neuesten und gepuztesten Waffen, die blinkendsten und unversehrtesten Rüstungen und Helme im Schlachtentümmel, die saubersten Schurzelle der Maurer und Steinmeze, die zierlichsten Schürzchen mit geklöppelten Spitzen bei den Sennerinnen, alles das ist männiglich bekannt, und in dieser Beziehung haben nicht einmal die Meininger reformatorisch gewirkt.

Auch in den Dekorationen zeigen sich dieselben Gedankenlosigkeiten. Jedermann kennt unsere Bühnenkerker. Es sind gewöhnlich gewölbte Hallen mit Säulengängen, die sich zu einer Wandelbahn in einem Badeorte vortrefflich eignen würden. Jedermann kennt die unschöne, von einem künstlerischen Regisseur streng zu meidende Vereinigung der gemalten Gegenstände mit der plastischen Wirklichkeit. Was sich daraus mitunter für Perspektiven ergeben, ist haarsträubend! Wenn an dem Rosenstrauch die eine Rose, die gepflückt werden muß, eine wirkliche Rose ist und die anderen gemalt sind, dann stört gleich das ganze Versatzstück durch seine erbärmliche Flachheit.

Ich habe im Berliner Schauspielhause folgende Situation gesehen: Ein unglücklicher Künstler schleppt sich mühsam in sein elendes Zimmer, jammert über sein tragisches Loß und bricht vor Hunger zusammen. Als ich mir den Raum genauer ansah, bemerkte ich, daß zu einem Teil der Hinterdekoration ein Stück von einer Vorratskammer oder einer alten Küche genommen war.

Da war so eine Art Anrichtetisch, auf dem Gemüse, Kohlköpfe, Mohrrüben lagen. Auf einem Regal standen verschiedene Büchsen. Das schien kein Mensch zu bemerken. Ich hatte immer Lust, dem Künstler zuzurufen: „Aber so sehen Sie sich doch nur um! Da ist ja alles mögliche, um den Hunger zu stillen!“

Auch in den Dekorationen und im Mobiliar herrscht die falsche und übertriebene Prunksucht. Der arme Gelehrte arbeitet in einem Bibliothekzimmer, das mit den kostbarsten Gobelins geschmückt ist, in einem hohen, prächtigen Raume, der auf eine ganz kolossale Miete schließen läßt. Jeder einfache Bourgeois wohnt in Räumen, deren Ausstattung nur von einem fürstlichen Vermögen bestritten werden könnte. Das nennt man eben heutzutage eine „reiche Ausstattung“. Eine „unfönnige“ wäre das richtige.

Diesen Thorheiten sind nun die Requisite Thorheiten hinzuzurechnen, vor allem das Trinkgeschirr, die unmöglichen Becher, die nur den einen Vorzug gewähren, daß man nicht sieht, was drin ist. Aber der Vorzug ist zweifelhaft, denn jedermann weiß ganz genau, daß nichts drin ist. Selbst vorzügliche Schauspieler können nicht eingießen und nicht trinken. Eine rühmliche Ausnahme macht Schweighofer. Gewöhnlich sieht es lächerlich aus. Ich persönlich habe nun noch eine ganz spezielle Wut gegen die Kasenbank, den großen gestrichenen Holzkasten, der wie eine halbierte Guitarre aussieht. Der darf in

keinem richtigen Bühnengarten fehlen, obwohl er aus der Wirklichkeit längst verschwunden ist! Auf der Bühne aber behauptet er sich und stört durch seine Häßlichkeit und Steifheit immer das Bühnenbild.

Eine andere Gruppe von Unarten, auf deren Beseitigung der Regisseur hinzuwirken hat, sind die Gesellschaftswidrigkeiten und Unwahrscheinlichkeiten, die durch eine verständige Regie erheblich gemildert, ja beseitigt werden können. Über Witze wird auf der Bühne fast immer viel zu laut und viel zu lange gelacht. Die Sachen sind ja mitunter gar nicht so scherzhaft, wie der Dichter sich einbildet. Lachen über Ungehöriges aber klingt hohl, und wenn das Lachen auf der Bühne nicht kräftigen Wiederhall im Zuschauer-raum findet, so ist es sehr schädlich und kühlt die Wirkung stark ab.

Auch mit dem Briefeschreiben ist es ein Kreuz. Es ist eine schauderhafte Unart, die einzelnen Wörter, die das Publikum erfahren muß, auszusprechen, während die Hand sie niederschreibt. Das Tempo, in dem dies geschieht, setzt dann immer die Übung eines leidlichen Stenographen voraus. Der unvermeidliche große Schnörkel als Unterschrift darf auf der Bühne nie fehlen. Diese störende Unart ist in den meisten Fällen leicht zu beseitigen dadurch, daß der Regisseur den Schauspieler stumm schreiben und das Ganze im Zusammenhang, nachdem der Brief fertig ist, laut überlesen läßt.

Auch jetzt noch werden bei vornehmen Herrschaften auf der Bühne die Nachmittagsbesuche fast regelmäßig im Frack gemacht. In der Wirklichkeit geschieht dies thatsächlich nie, wenigstens nicht in der guten Gesellschaft. Die jungen Leute geben sich auf der Bühne immer viel zu oft die Hand. Die Hände werden viel zu lange festgehalten. Auch den jungen Mädchen wird die Hand geküßt. Alles das ist ungehörig und häßlich.

* * *

Ihre besondere Aufmerksamkeit hat die Regie auf die Behandlung der fremden Sprachen, namentlich des französischen, zu richten. Wohl in jedem großen Schauspielerverbande sind ein paar akademisch Gebildete, die vor Verstößen gegen die Aussprache der alten Sprachen bewahren. Die slawischen Sprachen kommen, da sie eine besondere Veranlagung oder Schulung der Sprachwerkzeuge erheischen, die man von uns nicht beanspruchen darf, für das deutsche Schauspiel kaum in Betracht, die romanischen außer dem französischen sehr wenig, und englisch fast nur in den Eigennamen. Da herrscht große Willkür, und das ist nicht zu verwundern. Wenn wir „Richard“ deutsch aussprechen, „König Johann“ und „Heinrich“ sagen, kommt es schließlich auch nicht so genau darauf an, ob wir „Northumberland“ mehr oder weniger richtig aussprechen. Das kann man

auch nicht von uns verlangen, denn auch das englische „th“ liegt uns nicht.

Ernstere Ansprüche aber dürfen an den Schauspieler in betreff des Französischen gestellt werden, und in den allermeisten Fällen genügt er nicht einmal bescheidenen Ansprüchen. Wir haben ein klassisches Werk, „Minna von Barnhelm“, in dem eine Rolle fast ganz französisch ist, der Marlinière. Auch in Freytags „Journalisten“ kommt eine französische Episode vor. Gutzkows „Königs-lieutenant“, in dem der Held beständig radebrecht, ist eine Lieblingsleistung der gastierenden Virtuosen, ebenso der Bonjour in dem Holteischen Liederspiel „Die Wiener in Paris“. Das Französische ist also ein integrierender Teil unserer Bühnenlitteratur. Im allgemeinen wird es schrecklich affektiert und falsch behandelt.

Bei uns herrscht der Köhlerglaube, daß die Franzosen immer nur die letzte Silbe scharf betonen und in die Breite zerren. In Wahrheit aber betonen die Franzosen überhaupt sehr wenig, eigentlich gar nicht. Für den Accent, für die scharfe Betonung besitzen sie ein unglaublich wenig ausgebildetes Ohr. Daher auch ihre eigentümliche Deklamation in ihren Gesängen. Sie legen ohne Bedenken den Hochdruck auf ein sogenanntes stummes e und fertigen eine vollwichtige Stamm- und Wurzelsilbe ganz kurz ab. Die Schul- und Vorurteilsregel, daß die letzte Silbe in französischen Wörtern betont wird, ist, in dieser Allgemeinheit aufgestellt, grund-

falsch. In den seltenen Fällen einer schärferen Betonung legen die Franzosen in ihrer sonst betonungslosen Sprache gerade nicht auf die letzte, sondern auf die vorletzte Silbe einen stärkeren Accent, nämlich in den auf „ation“ auslaufenden Wörtern, bei denen sie das a ziemlich auffällig betonen und lang aussprechen, und in den Wörtern mit â Cirkumflex. In diesem Falle wird das a immer sehr lang gezogen und schärfer hervorgehoben. Sie sagen also nicht „nation“, „confédération“, „gâteau“, „château“, „bâton“, sondern „nation“, „confédération“, „gâteau“, „château“, „bâton“ u. s. w.

Als junger Mensch war ich in Paris ein sehr eifriger Besucher des Théâtre Français und hatte zufällig das Glück, mit dem damaligen „Doyen“ des französischen Haupttheaters, dem ehrwürdigen, hochgefeierten Samson, dem angesehensten Künstler des vornehmen Instituts, öfter in Berührung zu kommen. Samson war auch erster Professor der Deklamation am Konservatorium, der Lehrer der berühmtesten Schauspieler und Schauspielerinnen des vorigen Geschlechts, der Rachel, der beiden Brohan u. s. w. Er galt als der vorzüglichste Vortragsmeister Frankreichs, als die erste Autorität in der Aussprache des Französischen. Eines Abends kam ich mit Samson, den ich am Abend vorher in seiner unerreichbaren Meisterleistung als Marquis de la Seiglière gesehen hatte,

zusammen. Als Nichtfranzosen war mir gleich die Aussprache in einem seiner ersten Sätze aufgefallen. Er hatte da ungefähr zu sagen: „Ich war in Baden und las die legitimistische Zeitung“ — die „Gazette de France“ — und er sprach das so aus: „J'étais à Bade“ (gesprochen: „badd“, mit einem kurzen a) et lisais la „Gazette“ (gesprochen: „gaahsett“, mit einem unendlichen a). Das ganz kurze a in „Bade“ und das a, das gar nicht aufhören wollte, in „Gazette“, machten mich stutzig, und ich interpellierte Samson darüber. Er verstand mich nicht. Ich machte ihn darauf aufmerksam, daß mein Ohr das erste a sehr kurz höre und das zweite a ungewöhnlich lang. Er zuckte die Achsel und sagte: „Ja, das ist nun einmal so.“

Daran anknüpfend sprach ich allgemeiner über die Betonung der Silben in den Wörtern. Ich nahm absichtlich ein ziemlich langes Wort, ich glaube „considération“, und fragte ihn, wo da der Accent liege. Er antwortete nicht darauf, sondern sprach das Wort einfach aus und zwar so, daß ich eine scharfe Betonung des a heraushörte: „considération“. „Also,“ fuhr ich fort, „ist unsere deutsche Auffassung, daß der Accent auf der letzten Silbe liegt, irrig, daß man also nicht „considération“ auszusprechen hat?“ Samson sah mich mit seinen klugen Augen an und fragte: „Was sagen Sie?“ Ich wiederholte das Wort mit Betonung

der letzten Silbe und fragte: „Ist das richtig ausgesprochen: „*considération*?““ „Vollkommen richtig.“ „Also wäre es ungewöhnlich oder affektiert, wenn man „*considération*“ sagte?“ „Bewahre! Sie sprechen sehr richtig aus.“

Ich hatte die Empfindung, daß Samson den Unterschied in der Betonung gar nicht hörte und ging deshalb pedantisch auf die Einzelheiten ein. Ich sagte ihm: „Teurer Meister“ — das war ja die gewöhnliche Anrede — „ich bitte Sie, einmal genau zuzuhören. Ich werde jetzt das Wort in allen möglichen verschiedenen Betonungen aussprechen. Ich werde zuerst die erste Silbe betonen, dann die zweite, dann die dritte u. s. w. Sagen Sie mir nun, was das beste ist.“ Also ich sprach mit sehr scharfer Betonung der ersten Silbe: „*considération*“. Samson nickte zustimmend. Ich fuhr fort, indem ich die zweite Silbe betonte: „*considération*“. Samson nickte wiederum und sagte: „Sie sagen ja ganz dasselbe.“ „Doch nicht.“ Ich habe jetzt die zweite Silbe betont. Jetzt werde ich die dritte scharf betonen: „*considération*.“ „Sehr gut!“ „*Considération*.“ „Vortrefflich!“ „*Considération*.“ „Aber Sie sagen ja in einem fort ganz dasselbe! Ich verstehe Sie nicht.“

Ich konnte mich bei aller Mühe nicht verständlich machen. Dieser unbestrittene erste Meister des französischen Vortrags, der Mann der klassischen Aussprache,

war nicht im stande, die von mir stark übertriebene Betonung auch nur zu erfassen.

Das Bühnen-Französisch, wie wir es vom Königs-lieutenant, vom Bonjour, von Riccaut de la Marlinière u. s. w. zu hören bekommen, mit seinen ungehörigen Drückern auf alle letzten gedehnten Silben und den ungehörig angebrachten Nasallauten in den von einem Pseudofranzosen gesprochenen deutschen Wörtern: „ongd“, „Kongst“, für „und“ und „Kunst“, ist affektiert und falsch. Das erste, was die Franzosen bei der Aussprache eines deutsch klingenden Wortes unterdrücken, ist der Nasallaut. Wenn nun aber ein Franzose das Deutsche so gut beherrscht wie der Königs-lieutenant, so gut, daß er sogar ein Goethesches Gedicht verstehen kann, dann weiß er ganz genau, daß er nicht „Kongst“, sondern „Kunst“ auszusprechen hat.

Bei der Aussprache des Französischen auf der Bühne hat also der Regisseur darauf zu achten, daß die einzelnen Wörter möglichst wenig und möglichst gleichmäßig betont werden. Dann kommt man der Wahrheit näher, auch bei ungenügender sonstiger Beherrschung der fremden Sprache.

* * *

In den vorhergegangenen Bemerkungen, die vorzugsweise das, was ich Inhaltsregie nannte, betreffen, habe ich die damit eng verbundene, ja gar nicht von

ihr loszulösende Formregie, die sich die Herstellung des möglichst richtigen charakteristischen und schönen Bildes zur Aufgabe macht, schon oft streifen müssen. Die Wichtigkeit des äußeren Bildes, die Befriedigung des Auges erhellt schon aus den Bezeichnungen, die unsere Sprache anwendet. Wir sprechen von der „Schaubühne“, von „Schauspielern“, von „Zuschauern“. Es bedarf auch keiner weiteren Auseinandersetzung, um jedermann zu vergegenwärtigen, wie die Herstellung eines stimmungsvollen Rahmens die Wirksamkeit der Dichtung erhöht, die Verständlichkeit erleichtert und den Kunstgenuß stärkt.

Diese Aufgabe der Regie wurde, wie ich schon flüchtig andeutete, von Laube in einer fast komisch zu nennenden Weise unterschätzt und vernachlässigt. Er bekümmerte sich nur um das durch den Sinn oder die besonderen Vorschriften in der Dichtung gebotene Unentbehrliche im Äußerlichen. Sein Zimmer brauchte kein Fenster zu haben, wenn nicht gerade jemand durch die Scheiben zu sehen hatte, und wenn nur zwei Stühle benutzt wurden, genügten ihm die zwei Stühle auch für den Prunksalon eines Millionärs. Mit äußerster Mißachtung sprach er von dem Modedramas, von den Tapezierkünsten der Regie. Wenn nicht seine Mitarbeiter stillschweigend dafür gesorgt hätten, daß die Bühne unter ihm doch wenigstens einigermaßen möglich ausjah, so wäre das Bühnenbild, wie es Laube her-

stellte, oft bis zur Unerträglichkeit öde und nüchtern gewesen.

In Bezug auf diese Formregie sind die Meininger, die übrigens mit dem Herzog als Generalissimus und seinem ausgezeichneten Kapitän Chronegk in der Inhaltregie Hervorragendes geleistet haben, für Deutschland die Bahnbrecher gewesen, die Begründer einer ganz neuen Schule, die großen Lehrmeister und wahren Reformatoren.*) Sie selbst sind, wie ich beiläufig bemerken will, bei den Engländern in der Schule gewesen. Der eigentliche Begründer der neuesten Regieschule ist Charles Kean. Der Herzog von Meiningen hat aber nicht bloß das Verdienst, die Anregung des englischen Künstlers und Bühnenleiters für Deutschland fruktifiziert zu haben, er hat diese Regie auch ganz selbständig weiter ausgebildet, wissenschaftlich vertieft und künstlerisch erheblich verfeinert.

In den Vorstellungen der Meininger ist in Bezug auf die Unterstützung der Dichtung durch die äußerlichen künstlerischen Mittel das Höchste erreicht. In der Schönheit des malerischen Bildes, in der blendenden Pracht da, wo sie hingehört, in der Richtigkeit

*) Es sei mir gestattet, hier zu bemerken, daß ich diesen Vortrag im Januar 1893 in der Prager „Concordia“ gehalten habe und damals auch nicht im entferntesten daran denken konnte, daß ich jemals zur Meininger Bühne in ein näheres Verhältnis treten würde.

P. L.

und Treue und in der Anpassung der Stimmung des Äußerlichen an den Inhalt der Dichtung sind die Auführungen der Meininger Muster gewesen und geblieben. Der Herzog von Meiningen ist selbst Maler und sogar ein sehr bemerkenswerter Künstler. Das Maler-talent hat sich bekanntlich auch auf seinen Sohn, den Prinzen Ernst vererbt. Der Herzog hat die Skizzen zu allen bedeutenden Dekorationen selbst entworfen und die Figurinen zu allen Trachten bis ins einzelne gezeichnet und aquarelliert. Die von unseren ersten Malern nach seinen Bühnenskizzen gefertigten Dekorationen haben durch ihre Originalität, ihr prächtiges Kolorit und ihre künstlerische Feinheit in der Komposition denn auch allerorten gerechte Bewunderung erregt.

Ebenso ist es um die Trachten bestellt, die in den Kostümstücken von berückender Schönheit und wunderbarer Eigenart waren. Bis in die geringfügigste Kleinigkeit war nach den besten Vorlagen aus der Zeit das Richtige wiedergegeben, und es stellte sich wiederum heraus, daß das Echte immer schön ist. Unter gewöhnlichen Verhältnissen würde es kaum ein Regisseur haben durchsetzen können, unsere jugendlichen schönen und eitlen Künstlerinnen in die Kostüme hineinzubringen, die ihnen und jedem ungeübten Auge zunächst in Schnitt und Farbe unkleidsam, häßlich und burlesk vorkommen mußten. Wie waren sie selbst erstaunt,

wenn sie, in die richtige Umgebung gestellt, auf einmal auch mit der charakteristischen und wohlgefälligen Außerlichkeit zur Geltung kamen! Wie reizend sie in den verpönten Reifröcken, in dem unmöglichen Kopfsputz aussahen!

Dieselbe Genauigkeit herrschte auch in allem übrigen, in den Möbeln, den Stoffen der Vorhänge und Bezüge, den Waffen, Geräten und anderen Requisites. Die Aufführung eines Kostümstücks bei den Meinungen war nicht bloß eine Augenweide, sondern zugleich auch ein archäologisches Kollegium ad oculos.

Aber nicht nur durch Form und Farbe, durch Trachten und Dekorationen verstanden es die Meinungen, die Wirksamkeit der Dichtung zu heben, in der Handhabung und Anwendung aller anderen scenischen Hilfsmittel führten sie entweder das schon Vorhandene auf eine ungeahnte Höhe oder brachten vollkommen Neues. Man denke an ihre Effekte der Beleuchtung und Akustik. Wer hätte den Vollmondschein im Garten des Brutus, den glänzenden Silberreflex auf der weißen Marmorbank vergessen! Wer das vom Morgennebel umschleierte Genua im „Fiesco“! Wer die Wirkung des Regens im „Räthchen von Heilbronn“! Wer das Toben des Gewitters in der „Jungfrau“ und den Donnerschlag im „Wintermärchen“!

Wie wußten sie durch Geräusche und Töne die von der Dichtung verlangte Stimmung zu unterstützen! Ich brauche nur an die „Ahnfrau“ zu erinnern, an das unheimliche Krächzen der Wetterfahnen, an das Pfeifen des Windes durch das Schlüsselloch, an das Rauschen des eiskalten Luftzuges. Man fühlte förmlich die Kälte, obgleich man doch nur das Geräusch hörte. Und diese nervenfolternden, langgezogenen, wimmernden Saitentöne beim Erscheinen der Ahnfrau! Das haben sich auch andere kluge Regisseure gesagt sein lassen. So hat L'Arronge im zweiten Teil des „Faust“ auch durch eine mystisch unheimliche Musik eine unbeschreiblich starke Wirkung erzielt. Während der schauerlich schönen Scene der Lemuren läßt er unter dem Podium im Pianissimo von vier Brummstimmen den verminderten Septimenaccord aushalten. Man weiß gar nicht, was es ist, was das zu bedeuten hat. Man hört nur ein ganz merkwürdiges Gesumme und Gesurre, das die Arbeit der schaufelnden Lemuren in grausig schöner Weise begleitet.

Aber nicht nur die Bilder der farbenprächtigen Vergangenheit kamen bei den Meinigern zu einer bis dahin nicht dagewesenen Wirkung, auch die Herstellung der modernen Bühnenbilder war von demselben malerischen Geiste, von demselben feinsten Verständnis der Anpassung des Äußerlichen an das Innerliche geleitet. Unvergeßlich steht mir vor der Erinnerung die Defo-

ration der Ibsenschen „Gespenster“: ein ungemütlicher Raum mit alten nüchternen Möbeln, pedantisch gut gehalten, steif, freudlos; im Hintergrunde ein breites Fenster mit kleinen Scheiben, durch die man den unaufhörlich herabfallenden Regen sieht — ein Raum, so traurig, so verstimmend frostig, wie man sich ihn für die Beherbergung des Grausigen nur denken kann; alles fahl, lustlos, und als einziger Zimmerschmuck die dunkle Bronze des schmerzzerrissenen Laokoon.

Von einem Regisseur, der sich nicht ganz besonderer Begünstigungen erfreut, kann gar nicht beansprucht werden, daß er es in der Kunst der Herstellung eines malerischen und echten Bühnenbildes bis zur Vollkommenheit der Meininger bringt. Diese Höhe hat überhaupt nur erreicht werden können durch den ganz besonderen Glücksfall, für den unsere deutsche Bühne nicht dankbar genug sein kann, daß einmal ein regierender Herr für die Bühne etwas anderes gehegt hat als die gewöhnliche Theaterfreude und Liebhaberei, als die dankenswerte Opferfreudigkeit des kunstliebenden Fürsten, — daß in einem deutschen Fürsten ein wahrer, echter Künstler steckt, zugleich ein Maler und ein Bühnenkünstler, ein Mann, der das Theater nicht bloß liebt, nicht bloß Geld dafür hergiebt, sondern es auch gründlich studiert hat und eine ganz ungewöhnliche Begabung dafür mitbringt.

Um solche Erfolge zu erzielen, war eine Kühnheit,

ein Selbstvertrauen, eine Sicherheit in den Anordnungen erforderlich, die dem Regisseur, der selbst in irgend einem Abhängigkeitsverhältnis zur Bühne steht, gar nicht zu eigen sein können.

Dazu gehörte aber noch etwas anderes: die Abgeschlossenheit der kleinen Residenz, in der ohne Schädigung kühne Versuche unternommen werden, in der sich die Keime ruhig und stetig entwickeln konnten und nicht sogleich durch großstädtische Blasiertheit und Klugrederei niedergetreten wurden. In dem thüringischen Städtchen, in der Stille des unbeachteten kleinen Meiningen konnte erst die Frucht vollkommen ausreifen. Hier konnte sich die Phantasie freiesten Lauf gönnen, ohne befürchten zu müssen, mit ihren tollen Launen und übermütigen Sprüngen höhnisches Gelächter hervorzurufen, ohne durch die Ängstlichkeit vor dem und dem irgendwie gefesselt zu werden. Hier durfte die Naivetät, die völlige Unbefangenheit die Zügel führen, und diese Naivetät, die sorglos drauflosgeht, ist die Grundbedingung echten, freudigen künstlerischen Schaffens. Hier brauchte man sich nicht unlässig um das „Qu'en dira-t-on?“ zu kümmern und nicht mit Spannung und Beklemmung auf die Kritik am andern Tage zu warten. Hier konnte alles versucht, alles gewagt werden.

Räthchen, das durch den Bach gewatet ist, durfte sich die Strümpfe ausziehen und am Gesträuch zum

Trocknen aufhängen. Der Küpelult in „Was Ihr wollt“ durfte die äußersten Grenzen des Burlesken erreichen. Die geistvollen Anachronismen durften sich getrost im „Wintermärchen“ herauswagen. Die himmlischen Kindereien in den Kleistschen Meisterwerken, die reizvollen Überspanntheiten des Romantikers waren hier ebensowohl möglich wie die wildesten Ausgeburten der krankhaften Phantasie des Dichters. Hier war der Bärenzwinger in der „Hermannschlacht“ berechtigt. Hier war es auch gestattet, die Zwischenakte, während deren der Vorhang nicht fällt, wie in Molières „Eingebildetem Kranken“, mit scherzhaften Einfällen mimisch zu beleben, das Krankenzimmer lüften und ausgeräuchern und durch die Magd das Bett des braven Argan kunstgerecht machen zu lassen. Wer hätte das sonst wohl gewagt? Und die Wirkung? Überall erhielt Toinette, wenn sie stumm, in aller Ruhe, Würdigkeit und Sorgfalt, wie es dem guten Hausmädchen ziemt, die Decken geglättet, die Kopfkissen geschüttelt und richtig niedergelegt hatte, unter immer anwachsender Heiterkeit bei ihrem Abgang einen donnernden Applaus. Alles das sind Wagnisse, auf die nur ein souveräner Regisseur verfallen kann, der in seiner vornehmen Höhe die betroffenen und verduzten Gesichter der überlegen achselzuckenden Schauspieler gar nicht sieht, der sich um keine verwirrende Bemerkung eines Generalintendanten und Chefs zu scheuen hat, der

die blasierten Mienen der Logenbesucher bei der
Première nicht kennt und von der Kritik nicht ver-
stimmt wird.

Ein Regisseur, der sich nicht in dieser einzigen Aus-
nahmestellung befindet, würde auf solche Einfälle gar
nicht kommen, und wenn er sie auch hätte, würde er
damit vor dem von den Meinigern gegebenen Bei-
spiele gar nicht durchgedrungen sein. Jetzt freilich,
nachdem die Meiniger das Vorbild gegeben haben,
nachdem alles ausgereift und alles gelungen ist, sind
auch für die weniger Begünstigten die Wege geebnet.
Der Regie sind in Bezug auf das äußere Bild ganz
neue Horizonte erschlossen. Sie darf viel mehr wagen,
als sie früher gewagt hat, denn nun glaubt man ihr;
und deshalb ist auch sie vertrauensvoller geworden,
jetzt wagt sie mehr und gewinnt oft das Spiel.

* * *

Damit wäre auf einige der Hauptpunkte, auf die
der Regisseur bei der Inszenierung eines Werkes sein
Augenmerk zu richten hat, um es innerlich und äußer-
lich möglichst richtig, echt und wohlgefällig zur künstle-
rischen Freude des Publikums herauszubringen, hin-
gewiesen. Ich bin weit davon entfernt, zu glauben,
daß ich das Thema erschöpft habe. Mir genügt es
auch vollauf, wenn es mir gelungen ist, einige An-

6*

regungen und zu beherzigende Winke gegeben zu haben
und gegen die falsche Anwendung des bekannten Goethe=
Wortes anzukämpfen:

Ihr wißt, auf unsern deutschen Bühnen
Probiert ein jeder, was er mag.



Dichter und Bühne
in Deutschland und Frankreich.



Faint, illegible text, possibly bleed-through from the reverse side of the page.

Es ist noch gar nicht lange her, daß sich auch in unseren deutschen Landen die Auffassung, der Autor habe bei der Aufführung seines Stückes doch auch ein ernstes Wort mitzusprechen, bei den Herren von der praktischen Bühne Geltung verschafft hat, und bis auf den heutigen Tag besteht bei den Bühnenleitern und Schauspielern noch ein gewisses Vorurteil gegen den Dichter.

Die Mitteilung daß der Autor den Proben beiwohnen wird, wirkt im allgemeinen auf die Darsteller nichts weniger als anfeuernd und begeisternd, und jedesmal, wenn er die Absicht äußert, an der Einstudierung sich rege zu beteiligen, wird ihm in mehr oder weniger deutlicher Form bedeutet, er möge nur um Gottes willen nicht zu früh auf die Bühne kommen; die Herrschaften müßten erst unter sich über das Hauptsächliche einig sein; wenn die Außerlichkeiten geregelt seien, wenn das Stück einigermaßen „stehe“, wie es im Bühnenjargon

heißt, dann sei die Gegenwart des Verfassers natürlich sehr erwünscht, und er habe ja dann auch noch vollauf Zeit und Gelegenheit, seine Wünsche auszusprechen und berücksichtigt zu sehen.

Ich beeile mich, hinzuzufügen, daß dies vielleicht bestrittene, aber nichtsdestoweniger unbestreitbar vorhandene Vorurteil gegen die Einmischung des Autors leider nicht ganz ungerechtfertigt ist. Der deutsche Bühnendichter steht in sehr vielen Fällen der Bühne und deren Mitgliedern ziemlich fern. Ich kenne bedeutende dramatische Autoren, die das Theater seltener besuchen als ästhetisch angehauchte Kommerzienräte, — Dichter, die die wichtigsten Künstler nur von den Brettern her kennen und die Bühne im Werkeltagskleide der Probe kaum je gesehen haben.

Sie schreiben eben ihre Stücke am Pulste, gestalten sie so, wie sie sich ihrer geistigen Anschauung darstellen, und sind ganz überrascht, wenn die Aufführung ihnen ein anderes Bild vor die Augen führt, als sie sich in ihrem Studierzimmer gestaltet hatten. Sie machen ihre Rechnung ohne den Wirt. Sie sehen bei der Aufführung nur die Abweichungen zwischen der von ihnen exträumten und ihnen auch jetzt noch in der Verwirklichung vor-schwebenden Erscheinung und der Gestaltung, die ihre Arbeit durch die Individualität der darstellenden Künstler angenommen hat.

Wenn nun so ein für die Bühne dichtender Bühnen-

fremdling auf die Probe kommt, so richtet er natürlich, sobald er mit thätig eingreifen will, nur Unheil an.

Für den Unkundigen giebt's ja nichts Trostloseres als das Theater während der Proben. Zunächst hat es allerdings einen gewissen Reiz, das, was vor der Allgemeinheit mit Nacht und Grauen bedeckt wird, in der Nähe zu schauen. Aber das Vergnügen, das die Befriedigung dieser kindlichen Neugier, das Behagen, das diese Topfguckerei gewährt, dauert doch nicht lange.

Ein unbeschreibliches Unbehagen erfaßt den Unseligen, der in diesen grauen, verdrießlichen Räumen, die er bisher nur im freundlichen Festschmuck des Abends gesehen hat, um sich blickt. In melancholisch trüber Staubigkeit gähnt ihn der öde Zuschauerraum an. Die Rampe ist nicht angezündet, die Bühne erhält eine unschöne und kaum genügende Beleuchtung durch die beiden Reflektoren, die im Vordergrund rechts und links aufgestellt sind. Da steht auch — gewöhnlich auf der linken Seite — ein einfacher Holztisch mit zwei Stühlen für den Regisseur und den Autor. Die Dekoration, die für das Stück erforderlich ist, ist noch nicht fertig. Man behilft sich inzwischen mit irgendwelchem Plunder, der den äußerlichen Bedingungen der Auf- und Abgänge etwa entspricht, der faltig, bauschig, mit abgeblättern Farben, Rissen und Sprüngen den Bühnenraum einschließt. Abgenutzte Holzmöbel oder schäbige Polster mit verschossenen Über-

zügen stellen die vom Dichter vorgeschriebene glänzende Salonausstattung dar.

Die Schauspieler und Schauspielerinnen, die in den frühen Vormittagsstunden gewöhnlich auch nicht so lieb= reizend aussehen wie am Abend, kommen zunächst mit den Rollen in der Hand. Niemand weiß Bescheid. „Von wo soll ich kommen?“ „Wohin soll ich ab= gehen?“ „Wie werde ich meinen Hut los?“ „Soll ich mich setzen?“ „Soll ich aufstehen?“ „Wäre es nicht richtig, wenn ich jetzt auf die andere Seite hinüberginge?“

So viel Fragen, so viel Antworten. Beständige Unterbrechungen, peinigende Unruhe, Schwankungen, Anordnungen, Widerrufse der eben getroffenen Anord= nungen und Unordnungen. So eine Stell= und Arrangier= probe ist für den Unkundigen der Gipfel der ungemüt= lichsten Stimmungslosigkeit.

Der Autor, der ja an und für sich schon nervös genug ist, gerät durch den Zwang der Selbstbeherrschung, die er sich auferlegt, in einen Zustand gelinder Ver= zweiflung. Er sieht sein Stück in Stücke zerschlagen und verzagt, wenn er sich vergegenwärtigt, wie alle diese Stückchen wieder zu einem einheitlichen Ganzen zusammengesügt, organisch gegliedert und zu einander in das richtige Verhältnis gerückt werden sollen.

Und in dieser Stimmung richtet der Regisseur, der sich bisher um den unbequemen Gast wenig hat kümmern können, höflichkeits= halber ab und zu an das

Unglückswurm die Frage: „Es ist Ihnen doch so recht?“

Automatenhaft stimmt der Autor zu. Er weiß ja wirklich nicht, was er zu diesem Chaos sagen soll.

Aber da kommt irgend eine Einzelheit, die in der Darstellung das auf den Kopf stellt, was ihm an seinem Pulte vorgeschwebt hat, und nun wagt er die schüchterne Bemerkung. Der Regisseur hört ihm zu.

Nun erst merkt der Autor, daß er das, was er sagen will, gar nicht sagen kann. Er kommt sich vor wie jemand, der in einem fremden Lande reist, dessen Sprache er nicht kennt. Er lallt unbeholfenes Zeug, umständlich, verworren, er sagt Unwichtiges, für das Notwendige fehlt ihm das rechte Wort. Er kann sich nicht verständlich machen. Seine Bemerkungen beziehen sich auf ein ganz anderes Stadium der Probe als das gegenwärtige.

„Jawohl,“ beschwichtigt zunächst zuvorkommend der Regisseur, „das werden wir später schon alles machen. Vorläufig wollen wir ja nur das Äußerliche feststellen. Herr Schulze soll doch rechts stehen? und Fräulein Lehmann von links kommen? Damit sind Sie doch einverstanden?“

„Allerdings. Indessen . . .“

„Also bitte, meine Herrschaften, noch einmal vom Auftritt des Fräulein Lehmann an! Sie kommen von links.“

Und die Probe nimmt ihren Fortgang, dieweil der Autor sich wieder in sein passives Mißvergnügen vergräbt.

Der Regisseur allein hat alle Fäden in der Hand. Auf ihn allein sind die Augen der Darsteller gerichtet, und lediglich für seine Worte haben sie offene Ohren. Der Autor ist kaum mehr als die lächerliche Figur, die man im Circus als „Aujust“ bezeichnet, der Nichtsthuer mit anmaßlicher Gebärde und feierlicher Amtsmiene.

Macht er eine zweite, eine dritte Bemerkung, so wird der Regisseur, der ja wirklich den Kopf sehr voll hat und sich über das Ungeschick oder auch die Unwilligkeit einzelner Darsteller schon gehörig ärgert, kribbelig. Er erblickt im Autor nicht mehr die geistige Überlegenheit der Auffassung, den wertvollen Mitarbeiter, sondern nur noch den ungelinken und lästigen Hineinschwäzer, der die mühevolle Arbeit noch erschwert und verlangsamt.

Am Schluß der überlangen und ermüdenden ersten Probe sind alle zur Verwirklichung des dichterischen Werkes berufenen Kräfte in dem Punkte einverstanden: Das ist ja ein unerträglicher Mensch, dieser Dichter! Gibt es denn kein Mittel, ihn wenigstens für die nächsten Proben unschädlich zu machen, damit wir unter uns probieren können, so wie wir's gewohnt sind? Wenn der in einem fort dreinredet, werden wir ja nie fertig.

Ob er nun dem wohlgemeinten Räte, sich für die nächsten zwei, drei Tage fernzuhalten, folgt oder nicht — tatsächlich ist sein Einfluß auf die Darstellung im großen und ganzen äußerst gering. Nach dem alten Rezepte wird der Brei vom angestammten Koch mit den gewöhnlichen Zuthaten bereitet. Dem Dichter wird wohl eine beratende Stimme zugestanden, aber tatsächlich bleibt er außerhalb des eigentlichen Getriebes, dessen Gang bei uns der Regisseur oder Direktor allein regelt.

* * *

So nimmt die Sache ihren weiteren Verlauf. Und da bei uns alles atemlos auf die Aufführung hinjagt, kommt der Autor bei dieser Hezjagd der Proben kaum zum Wort und lernt so gut wie nichts.

Denn wenn man an einer ersten, allerersten deutschen Bühne einem neuen Stücke, das keine besonderen scenischen Schwierigkeiten darbietet, kein Massenaufgebot und keinen großen Apparat von Menschen und dergleichen beansprucht — wenn man dem üblichen Lust- und Schauspiel, das sich in unserer Gegenwart im Border- oder Hinterhause oder im Garten abspielt, sieben, acht Proben zugesteht, so ist das schon sehr anständig. Zehn, zwölf Proben gehören bei uns in diesem Falle schon zu den seltensten Ausnahmen. Dagegen kommt es recht oft vor, daß man ein solches Stück schon nach fünf, sechs

Proben herausbringt. Da ist also keine Zeit zu verlieren.

Mit der Feststellung des rein Äußerlichen, des Kommens und Gehens, des Setzens und Aufstehens, des Platzwechslens, vergehen gewöhnlich schon zwei volle Tage. Am dritten werden die beiden ersten Akte, am vierten die letzten Akte sorgsam durchprobiert. Da wird noch sehr viel unterbrochen, sehr viel wiederholt, und dem Schauspieler ist es ebenso unmöglich, bei diesen Proben in die rechte Stimmung zu kommen, wie dem Regisseur und dem Autor, den richtigen Eindruck zu gewinnen.

Am fünften Tage versucht man nun gewöhnlich in einer überlangen Probe, die alle Beteiligten rädert, das ganze Stück durchzupfeitschen. Viele Szenen gehen noch absolut nicht, und wenn der beschwichtigende Regisseur den nervösen Dichter auch beständig mahnt, fünf gerade sein zu lassen, und ihn immer wieder vertröstet, es werde sich alles schon noch machen, so ist doch vieles noch so windschief, klapprig, vertrackt und holprig, daß lange Szenen, ja halbe, mitunter sogar ganze Akte wiederholt werden müssen.

Wir sind aus dem Größten noch lange nicht heraus, und schon grinst uns unter dem Tageszettel die fürchterliche Ankündigung der ersten Vorstellung entgegen.

Am folgenden Tage — das wäre nun der sechste — wird mit dem Akte, der am schwersten ist und am schlechtesten geht, angefangen. Allmählich sind nun auch

die richtigen Dekorationen gestellt, die richtigen Möbel und Requisiten zur Stelle geschafft, der Beleuchtungsinspektor steht auf seinem Posten, und die Musiker, die die vorgeschriebene Ballmusik hinter der Scene spielen sollen, sitzen im Konversationszimmer und harren der Dinge, die da kommen sollen.

Die Probe beginnt.

Nach fünf Minuten sagt einer der Darsteller zum Regisseur:

„Sind denn das die richtigen Möbel?“

„Allerdings.“

„Aber das geht ja gar nicht! Da versinkt man ja bis über die Ohren! Wo soll ich da mit meinen langen Beinen bleiben?“

„Machen Sie einen Knoten 'rein,“ erwidert ärgerlich der Regisseur. „Vorwärts!“

Es wird weiterprobiert. Der mit den zu niedrigen Sesseln unzufriedene Darsteller markiert in seinen Pausen in unverkennbarer Weise seine Unzufriedenheit. Er erhebt sich aufs Stichwort, als ob es einer bedeutenden physischen Anstrengung bedürfte, und macht eine absichtlich lächerliche Bewegung, als er sich wieder zu setzen hat. Der Regisseur ignoriert es.

In der nächsten Scene tritt die erste Liebhaberin auf. Kaum hat sie die ersten Worte gesprochen und sich ein wenig umgesehen, so unterbricht sie sich und tritt an den Regisseur heran.

„Wir werden doch diese Möbel hoffentlich nicht behalten?“

„Allerdings.“

„Das geht wirklich nicht. Zu diesen hellblauen Überzügen kann ich doch kein grünes Kleid anziehen! Das sieht ja schrecklich aus.“

„Dann ziehen Sie ein anderes an, mein Fräulein.“

„Ein anderes! Das sagen Sie wohl so! Ich habe es eigens für diesen Akt machen lassen. Es kostet ein Vermögen. Es ist wundervoll. Aber in diesem widerwärtigen Blau ringsherum wirkt es abscheulich . . . Ich bitte Sie, liebster Herr Direktor, nehmen Sie doch ein bißchen Rücksicht! Und dann, die Sessel sind ja viel zu schwer! Wie soll ich denn den Stuhl an den andern Tisch hinüberbringen? Das sieht lächerlich aus und kann die ganze Scene werfen.“

Diese Möbeldebatte wird mitten in der spannenden Scene noch geraume Zeit mit großem Eifer fortgesetzt. Schließlich läßt sich der Regisseur erweichen, Specimina einer anderen Garnitur werden herangeschleppt, und zu guterletzt findet man auch etwas, das ohne allzu heftige Opposition von den Beteiligten genehmigt wird, und die Scene wird noch einmal probiert. Sie geht ziemlich gut. Jetzt soll die Musik stimmungsvoll einsetzen. Sie schweigt.

„Musik!“ schreit der Regisseur dem Inspizienten zu.

„Wo bleibt denn die Musik? Geben Sie doch dem Kapellmeister das Zeichen!“

Im Hintergrunde wird hinter einer Couliſſe ein Kopf ſichtbar.

„Ich habe ein anderes Stichwort,“ entſchuldigt ſich der Inſpizient.

„Dann haben Sie eben ein falſches! Notieren Sie ſich's! Bei dem Worte «Hängematte meiner Träume» hat die Musik einzufetzen. Also bitte, noch einmal, meine Herrſchaften!“ wendet er ſich an die Darſteller auf der Scene. „Ein bißchen zurück. Fräulein Lehmann, Sie fangen alſo gefälligſt bei dem Satze an: «Immer geiſtreich, Herr Baron!»“

„«Immer geiſtreich, Herr Baron!»“ beginnt Fräulein Lehmann aufs neue.

Es folgt die Antwort bis zu dem neuen Stichworte „Hängematte meiner Träume“. Dieſmal ſetzt die Musik richtig ein, mit einem fanfarenartigen Geſchmetter.

„Um Gottes willen!“ ſchreit der Regiſſeur. „Biel zu laut!“ Und die Stimme noch mehr erhebend: „Herr Kapellmeiſter!“

Nach einer Pauſe, die unheimlich lange wirkt, erſcheint der Kapellmeiſter. Er wird inſtruiert, daß die Musik viel zu aufdringlich wirkt, daß ſie ſo die Stimmung vernichtet, anſtatt ſie zu wecken.

„Sie müſſen ſäuſeln, verſtehen Sie, Herr Kapellmeiſter? So ein geheimniſsvolles Geſumme und Geſurre.“

„Vielleicht die Mandolinata?“

Der Regisseur macht eine verzweifelte Geste.

„Haben Sie denn gar nichts anderes auf der Walze als diese abgedudelte Mandolinata?“

„D doch,“ versetzt der Kapellmeister. „Was meinen Sie zu den «Klosterglocken»? Oder «Loin du bal»? Oder Gebet aus «Zampa»? Ich werde schon etwas Hübsches aussuchen, ich bitte.“

„Also schön. Wir fahren inzwischen fort und machen dann die Scene noch einmal. Bis dahin haben Sie hoffentlich etwas gefunden.“

Einstweilen wird also weiterprobiert, wie in den Vorproben ohne Musik; und nun wird die Scene noch einmal von Anfang an gemacht. Dem Inspizienten wird noch besonders eingeschärft, nun genau bei dem übereingekommenen Stichwort „Hängematte meiner Träume“ dem Kapellmeister das Zeichen zu geben, und die Scene beginnt aufs neue. Es geht alles gut. Das Stichwort fällt. Der Regisseur spitzt die Ohren und wendet sich dann an den Dichter.

„Hören Sie etwas?“

Der Autor zuckt wie gewöhnlich die Achseln.

„Aber Schockschwere . . .!“ wettet nun der Regisseur los. „Musik! Musik! Haben Sie sich das Stichwort noch nicht gemerkt? «Hängematte meiner Träume»!“

„Doch, Herr Direktor,“ meldet unterwürfig der In-

spizient, der wieder aus der vierten Gasse hervortritt.

„Ich habe das Zeichen gegeben.“

„Rufen Sie mir den Herrn Kapellmeister!“ schreit der Regisseur.

Mit unbefangenen Lächeln tritt der Kapellmeister aus der letzten Gasse hervor.

„Aber so passen Sie doch auf das Zeichen auf, Herr Kapellmeister! Wo bleibt denn die Musik? Wir können die Scene Ihrer Bläserlei wegen doch nicht ein halbes Duzend mal hintereinander machen!“

„Aber, ich bitte, Herr Direktor, ich habe ganz pünktlich eingesetzt.“

„Wir haben hier nichts gehört.“

„Ich habe gesäufelt, ich bitte. Serenade von Haydn für Streichquartett mit Sourdine. Sehr ein schönes Stück, ich bitte.“

„Das mag schon sein, aber wir wollen's doch hören.“

„Dann werde ich also etwas Kräftigeres aussuchen.“

Endlich, endlich wird nun also auch etwas ungefähr Geeignetes gefunden und der Schluß der Scene mit dem Melodram zum drittenmal probiert. Es geht nun allenfalls, und mit dem Allenfalls hat man sich bei dieser Hezjagd zu begnügen.

* * *

Nach dem Möbeljammer und der Musiknot kommt nun das Beleuchtungselend im dritten Akt. Der Autor

hat für die Schlußscene „Dämmerung, Übergang vom Sonnenuntergang zum aufgehenden Monde“ vorge-schrieben. Mitten in die stimmungsvollste Scene hin-ein schreit der Regisseur nach links:

„Rampe und Coulissen auf halb Tag! Soffiten rotes Licht! Langsam dunkeln! Nicht so schnell! Langsam! Rampe auf fast Nacht setzen! Rotes Licht links! Soffiten ganz mattes rötliches Licht! Viel schwächer! Um Gottes willen! das sieht ja aus wie ein Wald-brand!“

Und so wird in diese Scene beständig hinein-gekommandiert, wird über Mißverständenes und unbeholfen Ausgeführtes krafeelt.

„Bitte, meine Herrschaften, einen Augenblick!“ unterbricht schließlich der Regisseur, tritt nun an den Beleuchtungsinspektor heran und giebt ihm scharfe Instruktionen. Alle Anweisungen werden vermerkt. Die Scene wird nun wiederholt. Selbstverständlich klappt die Geschichte auch beim zweitenmal noch lange nicht. Es wird viel zu früh dunkel, der Sonnenuntergang wirkt wie eine bengalische Festbeleuchtung, und der Mond kommt zu spät heraus; als der Liebhaber schon vom „silbernen Lichte des stillen Lauschers“ spricht, flammt der Hintergrund noch rötlich auf, wie im Wieder-schein eines studentischen Aufzuges mit Pechfackeln. Aber der Regisseur sieht nach der Uhr, es ist gegen zwei, die Schauspieler sind abgespannt und gelangweilt, der

Schlußakt muß noch heruntergespielt werden, also vorwärts!

Mit geheimem Grauen sieht der Dichter diesem wirren Treiben zu. Er kann nicht viel mitsprechen, selbst wenn er wollte und dürste. Er versteht ja von all diesen Dingen so gut wie nichts. Er muß die Hände in den Schoß legen und alle Anordnungen dem kundigen Regisseur anheimgeben, vor dessen Sachkenntnis er sich in diesen Fragen der praktischen Bühne und Inszenierung einfach zu beugen hat. Er fühlt wohl, es ist nicht das Rechte, aber er ist verschüchtert durch seine Unkenntnis, vereinsamt, losgelöst von seinem eigenen Werke.

Nun also der letzte Akt! Da spielt das Brimborium keine Rolle, da kommt es nur aufs Wort, auf den Sinn, auf die Betonung, auf die Geste und Mimik an, und davon versteht er etwas. Da wird er mit gedoppelter Aufmerksamkeit aufpassen, um dem Einzelnen noch den letzten feinen Schliff zu geben.

Jawohl. Mitten in dieser entscheidenden Scene beugt sich der Regisseur, der nun, da sich die Probe ihrem Ende nähert, wieder guter Laune wird, zu ihm und sagt ihm mit halblauter Stimme:

„Das wird nun morgen noch ganz anders werden. Die geblünte Tischdecke vorn ist ja scheußlich. Wir haben eine sehr schöne olivenfarbige mit schwarzem Sammetbesatz, die wirkt viel vornehmer und ruhiger.

Hinten in die Ecke links, die jetzt so fahl aussieht, bringen wir ein großes Blumenetablissement mit den drei Grazien von Canova. Die haben seit einem halben Jahre nicht mitgespielt, Sie werden ihre Freude haben. Rechts stellen wir ein sehr schönes Konsol, die Voltaire-Büste von Houdon, auf. Ihr Held ist doch ein Freigeist. Das wird sich also sehr gut machen. Und dann . . . und dann . . ."

Und so fährt der Regisseur fort, den unglücklichen Autor, der auf Nadeln sitzt und nun endlich einmal etwas von seinem Stücke hören möchte, während der allerwichtigsten Szenen lauter Gleichgiltiges und Nebensächliches über Requisiten, Möbelüberzüge und Zimmerschmuck zu erzählen. Und währenddem sagen die da oben die entscheidendsten Dinge. Und wenn der Regisseur mit seinen zugerauten Erläuterungen fertig ist, sind die da oben auch fertig.

Die Probe ist aus, und der Autor schleicht gesenkten Hauptes und gebrochenen Mutes seiner Behausung zu.

* * *

Ein Trost ist ihm noch geblieben: es soll ja noch eine Probe vor der Generalprobe abgehalten werden, und der Regisseur hat die Parole ausgegeben: Morgen wird das Stück hintereinander durchprobiert, mit allen Schikanen und ohne Unterbrechung, damit man endlich einmal einen vollen und ungetrübten Eindruck empfängt.

Und indem er sich triumphierend an den Autor wendet, setzt er selbstbewußt hinzu: „Denn es ist der Stolz unseres Instituts, daß bei uns nichts über's Knie gebrochen wird.“

Nun kommt also diese wichtigste Probe. Ehe sie beginnt, sagt der Regisseur zum Autor, der wieder neben ihm im dunkeln Parkett Platz genommen hat:

„Leider können wir heute die Musik nicht haben, wegen der Probe zum Philharmonischen Concert. Aber es hat nichts auf sich. Auf unsern Kapellmeister kann man sich absolut verlassen . . . Also anfangen!“ ruft er mit erhobener Stimme.

Das Glockenzeichen wird gegeben, der Vorhang hebt sich.

Die Bühne macht einen behaglichen Eindruck. Die ersten leicht exponierenden Scenen gehen gut von statten. Der Autor ist glücklich. Da tritt die erste Liebhaberin auf und markiert mit kaum hörbarer Stimme. Der Dichter wirft dem Regisseur einen entsetzten Blick zu. Der Regisseur schaut nun ebenfalls erstaunt auf. Noch ein paar gesäufelte, im Parkett unverständliche Worte. Der Regisseur klopft auf.

„Aber bitte, mein Fräulein, nicht markieren! Wir haben heute die letzte eigentliche Probe. Es geht wirklich nicht.“

Das Fräulein tritt nun ganz dicht an den Souffleurkasten heran, zieht ihr Taschentuch, räuspert sich stark,

hustet demonstrativ und sagt mit gebrochener, sich angenehm überschlagender Stimme:

„Ich bitte sehr um Verzeihung. Ich habe mich gestern stark erkältet und die ganze Nacht Prießnitzsche Umschläge gemacht. Ich hätte mich krank melden lassen sollen. Aber mit Rücksicht auf den anwesenden Dichter und das Stück habe ich das Übermenschliche gethan und mich halb tot auf die Probe geschleppt. Heute muß ich mich unbedingt schonen. Morgen auf der Generalprobe werde ich wenigstens mit halber Stimme zu sprechen versuchen. Wenn ich jetzt mit voller Stimme spielen wollte, so würde ich unbedingt absagen müssen und die ganze Vorstellung gefährden.“

Zur Bekräftigung abermaliges, noch stärkeres Husten.

„Das ist aber wirklich sehr fatal, sehr fatal, mein Fräulein! Ihre Erkältungen und Migränen kommen immer zur Unzeit.“

„Das finde ich auch,“ versetzt das Fräulein pikiert, aber nun mit voller Stimme. „Mir kommen sie auch nicht gelegen.“

Abermaliges Husten.

„Na also, da ist nichts zu machen. Markieren Sie. Aber bitte, nehmen Sie sich recht in acht, daß Sie morgen auf der Generalprobe und übermorgen spielen können.“

„Ich denke, Sie müßten allmählich wissen, was Sie an mir haben, und daß ich das pflichttreueste Mitglied bin.“

„Gewiß, gewiß! Also weiter!“

So verläuft denn die letzte Probe vor der Generalprobe, ohne dem Autor auch nur ein annähernd entsprechendes Bild der Darstellung seines Werkes gegeben zu haben, ohne Musik, mit mangelhaften und falschen Lichteffekten und in allen wichtigen Szenen ohne Darstellung der weiblichen Hauptrolle.

Der entscheidende Tag der Generalprobe ist hereingebrochen. Bei guten Theatern, die ich hier nur im Auge habe, — denn an den mittleren und kleinen Provinzialbühnen und den sogenannten Schmierern geht es noch ganz anders zu, — entspricht die Generalprobe in allem der richtigen ersten Vorstellung mit Ausschluß des Publikums. Die Künstler tragen die Kostüme, die sie am Abend tragen werden und die sie zunächst fast mehr interessieren als die Rollen; sie haben ihre Maske gemacht, das heißt, sie haben sich richtig geschminkt, frisiert, die geeignete Perücke aufgesetzt, einen charakteristischen Bart geklebt; die Beleuchtung ist genau, wie sie am Abend sein soll: für Rampe, Coulissen und Soffiten. Einige Theater gönnen sich sogar den Luxus, wenigstens zum Teil den Zuschauerraum zu beleuchten. Der Vorhang ist herabgelassen.

Der oberste Leiter der Bühne, — mag man ihn nun Intendant, Direktor oder sonstwie nennen, — der Regisseur und der Autor sitzen in einer der vorderen Reihen in der Mitte des Parketts, und auch die in

der Scene nicht beschäftigten Künstler, sowie die Schauspieler, die im Stücke überhaupt nicht mitwirken, sofern sie Interesse daran haben, nehmen in den mittleren und hinteren Reihen Platz.

Ich will nun den günstigsten Fall voraussetzen: die Generalprobe verläuft zu allgemeiner Zufriedenheit. Die heifere Liebhaberin hat vor Freude über ihre reizend sitzende Toilette das Organ wiedergefunden, die Musik setzt rechtzeitig ein, die Beleuchtung geht ungefähr, der Vorhang fällt zu rechter Zeit. Es kommen zwar noch kleine Störungen vor, die Schauspieler versprechen sich ein paarmal und schleudern dann wütende Blicke in den grünen Kasten, als ob der wahre Übelthäter da unten säße, aber schließlich geht's doch ungefähr. Die schöne Fächerpalme, die der Regisseur noch im letzten Augenblick als Überraschung für den Autor vorn rechts hat aufstellen lassen und für die er ein Kompliment erwartet, muß allerdings schließlich wieder fortgetragen werden, da sich herausstellt, daß sie in einer wichtigen Scene die erste Liebhaberin am Halse fixelt. Aber von diesen Kleinigkeiten abgesehen, geht alles, wie gesagt, ziemlich gut. Der Regisseur triumphiert, der Direktor lächelt gnädig, die Schauspieler sind guten Muts, der Autor hofft das beste. Die Vorbereitungen sind geschlossen. Morgen abend erste Vorstellung.

* * *

Ist nun das Stück wirklich aufführungsreif?
Keineswegs.

Noch Duzende von Kleinigkeiten, deren jede einzelne an sich freilich nur ein wenig stört, deren Summierung aber eine starke Schädigung des künstlerischen Eindrucks bedeutet, hätten ausgemerzt werden sollen und hätten ausgemerzt werden können, wenn mehr Zeit vorhanden gewesen wäre. Und ebenso viele hübsche, gute und wirksame Einzelheiten, die dem Schwerfälligen Schwung und dem Schleppenden fröhliche Beweglichkeit gegeben hätten, hätten eingefügt werden können, wenn es möglich gewesen wäre, auf die Vorbereitung mehr Zeit zu verwenden.

Ohne Übertreibung darf man sagen: bis auf wenige glückliche Ausnahmen kommt kein einziges deutsches Stück auch an unseren allerbesten Bühnen wirklich bühnenreif heraus. Und zwar einfach deshalb nicht, weil wir nicht Zeit genug zu den Vorbereitungen haben. Das liegt an den Verhältnissen, nicht an den Personen.

Es wäre eine schreiende Ungerechtigkeit, aus dem Unfertigen oder doch nur ungefähr Fertigen unserer Aufführungen unseren Bühnenleitern und Künstlern einen Vorwurf zu machen. Bei uns wird fleißig, gewissenhaft und ernst gearbeitet, vielleicht fleißiger als irgendwo. Die Bühnenergebnisse, die wir in der verhältnismäßig so knapp bemessenen Zeit erzielen, sind erstaunlich und bewundernswert.

Aber dem Übelstande der zu knapp bemessenen Zeit ist eben durch allen Fleiß, durch alle Begabung und allen Ernst doch nicht vollkommen abzuhelpfen.

Was hat der Autor, dem ja eigentlich nur während der Proben zu seinem Stücke die Gelegenheit geboten wird, die gewaltig komplizierte Maschine, die sein Werk vor dem Publikum produzieren wird, mit ihren Rädern, Kolben, Cylindern, Scheiben, Ventilen und Hähnen in der Nähe zu sehen, bei alledem lernen können?

So gut wie nichts.

Es flog ein Gänselein über den Rhein
Und kam als Gockack wieder heim.

Als unbeholfener Neuling hat er zunächst neben dem Regisseur Platz genommen. Seine Bemerkungen auf der ersten Probe kommen zu früh, wie man ihn belehrt, seine späteren Einwendungen kommen zu spät, wie man ihm sagt; denn inzwischen hat sich der Schauspieler in das Wort, in die Betonung und Geste völlig hineingelebt, und es ist immer mißlich und ein großes Wagnis, etwas zu lockern, was beim Schauspieler einmal fest sitzt. Das macht ihn kopfscheu, konfus, unsicher.

So ist der Autor eigentlich nur passiver Zeuge der Vorbereitungen gewesen, die der Regisseur mit bewährter Routine in allem Entscheidenden allein getroffen hat. Von allem, was der Autor gesehen und gehört,

hat er einen recht unerquicklichen Eindruck gewonnen und eigentlich niemals bedeutungsvoll eingreifen können. Auf der letzten Probe versteht er von den praktischen Vorkehrungen der Bühne eigentlich nicht viel mehr als auf der ersten. Einige nützliche Kleinigkeiten hat er sich wohl gemerkt, aber er würde in die größte Verlegenheit geraten, wenn der Regisseur ihm die wirkliche Leitung der Proben überlassen wollte. Denn wenn unser Dichter ganz ehrlich ist, darf er sich das beschämende Zeugnis nicht versagen, daß er so gut wie gar nichts genützt hat, und daß es kein Unglück für das Stück gewesen wäre, wenn er sich den Proben überhaupt ferngehalten hätte. Fremd ist er eingezogen, fremd zieht er wieder aus. Und wenn er nach der Generalprobe dem Regisseur mit dankbarem Augenaufschlag die biedere Rechte drückt, so steht er doch in Wahrheit der praktischen Bühne beinahe ebenso fern wie an dem Tage, da er in der Stille seines Studierzimmers an seinem Pulte die ersten verhängnisvollen Worte niederschrieb: Erster Akt, erste Scene.

Darf man sich bei diesen Verhältnissen darüber wundern, daß der deutsche Bühnendichter bei deutschen Regisseuren und deutschen Schauspielern in allen Punkten, die sich auf die praktische Bühne beziehen, in recht geringem Ansehen steht?

* * *

Nicht unbemerkt will ich lassen, daß in den letzten zwanzig Jahren sich in dieser Auffassung allmählich doch eine gewisse Wandlung zu Gunsten der Autoren vollzogen hat. Als ich — leider schon vor mehr als einem Vierteljahrhundert — meine ersten theatralischen Versuche wagte, machte sich aber das Gefühl der Überlegenheit, das in allen theatralischen Dingen die Brust des kundigen Regisseurs schwellte, dem unkundigen Autor gegenüber in einer recht verletzenden Form geltend. Von meinen eigenen Erfahrungen spreche ich nicht. Ich hatte das unberechenbare Glück, in Heinrich Laube den nachsichtigsten und besten Lehrmeister zu finden, den man sich nur denken kann. Mit Engelsgeduld ertrug er alle meine Ungehörigkeiten, und in den unvergeßlichen Caféstunden in Leipzig las er mir fast alltäglich ein Privatissimum über praktische Dramaturgie. Im Januar 1871 aber konnte sich in Berlin noch der unerhörte Fall ereignen, daß einer der bedeutendsten deutschen Dichter, Karl Gutzkow, der unserer Bühne „Uriel Acosta“, „Bopf und Schwert“ und „Das Urbild des Tartüff“ gegeben hat — daß dieser Dichter, der nebenbei bemerkt selbst praktischer Bühnenleiter gewesen war, bei den Proben zu seinem Schauspiel „Der Gefangene von Meké“ vom damaligen Direktor des Königlichen Schauspielhauses, dessen Name dem späteren Geschlechte kaum noch bekannt ist, von Hein, bei seinem Versuche, in die Regie einzugreifen, so angesch nauzt

wurde, daß Guzkow die Bühne zu verlassen sich genötigt sah. Das Faktum ist zwar bestritten worden, ist aber nichtsdestoweniger vollkommen wahr. Mir selbst ist es von den beiden kompetentesten Leuten fast gleichzeitig berichtet worden: von Hein, der sich seiner Schneidigkeit rühmte, und von Guzkow, der über die Flegelhaftigkeit des Direktors schäumte.

Das ist ein Beispiel für viele, eine Thatsache, die in Frankreich einfach undenkbar wäre. Eher würden alle Regisseure und alle Schauspieler von Paris die Bühne zu räumen haben als einer der gefeierten Dichter. Denn, wenn bei uns der Autor im allgemeinen so gut wie keine Bedeutung auf den Proben hat, so ist er in Frankreich die allein maßgebende, allein entscheidende Persönlichkeit, nahezu unbeschränkter Autokrat.

Da sind aber auch die Vorbereitungen grundverschieden von den unserigen. Ob besser oder schlechter, darüber wollen wir uns später unterhalten.

* * *

In meiner Jugend, vor mehr als dreißig Jahren, hatte ich in Paris die Bekanntschaft eines Schauspielers gemacht, der damals zu den Künstlern des Gymnase-Theaters zählte, des sehr gefeierten Komikers Lesueur. Wir trafen uns regelmäßig im Café. Die Cafébekanntschaft gestaltete sich mit der Zeit zu einem intimen Verkehr und wurde schließlich zur Freundschaft.

Lesueur hatte ich es auch zu danken, daß ich in Paris zum erstenmal den Proben zu einem Stücke beizuhören durfte. Er schmuggelte mich in das dunkle Parkett ein. Den Eindruck, den ich auf dieser ersten Probe empfing, werde ich nie vergessen.

Zu dem unbehaglichen Gefühle der Unsicherheit, daß ich als Nichtberechtigter in einer fremden Umgebung unter Fremden mich in eine dunkle Ecke zu drücken hatte, kam ein Gefühl der Enttäuschung, das aller Beschreibung spottet. Das an sich schon häßliche Haus wirkte geradezu abstoßend. Im Zuschauerraum herrschte nächtliches Dunkel. Allmählich gewöhnte sich aber das Auge an die Finsternis, und ich konnte in den vorderen Parkettreihen vielleicht ein Duzend schwankender Gestalten erkennen. In der Orchesterloge, auf die ein helleres Licht fiel, befanden sich der Autor, der schon damals einer der gefeiertsten Dichter Frankreichs war und bis auf den heutigen Tag noch zu den Beherrschern des Repertoires gehört, der Regisseur Monval und der Direktor des Theaters, Montigny, der Mann der damals sehr berühmten Schauspielerin Rose Chéri, die in einigen der erfolgreichsten Dumas'schen Stücke, in „Diane de Lys“, „Demimonde“ u. s. w. die weiblichen Hauptrollen „freiert“ hat.

Berschossene, verwitterte, eingestaubte und zerfetzte Lumpen, die in schöneren Tagen Dekorationen gewesen sein mochten, wurden von den Reflektoren unfreundlich

beleuchtet. In der Mitte, unmittelbar vor dem Souffleurkasten, stand ein Tisch, hinter dem der Souffleur auf der Bühne selbst saß. In dem Augenblick, als ich mich in meinen Winkel verkroch, standen gerade die beiden gefeiertsten Künstler des Gymnase, die zu den Lieblingen des Pariser Publikums gehörten, auf den Brettern, der erste Liebhaber Dupuis und Frau Rose Chéri.

Du mein Himmel, wie sahen die aus! Draußen war ein kalter feuchter Novembertag, und im Theater war es nicht viel wärmer als draußen. Ein stickiger, muffiger Dunst lag über dem ganzen Raum. Dupuis hatte den Kragen seines Überziehers aufgestülpt, eine Art Reiseumütze auf dem Kopfe, die Hände in den Hosentaschen, die Rolle unter den Arm geklemmt. Die am Abend so liebreizende Rose Chéri sah verhärtet und abgepannt aus und fröstelte, obgleich sie sich ganz eingemummelt und die Kapotte ihres langen Mantels hochgeschlagen hatte. Die beiden hatten sich der Orchesterloge genähert und führten mit dem Autor und dem Direktor ein lebhafteres Gespräch. Frau Rose Chéri war ganz verzweifelt.

„Ich dachte wirklich,“ rief sie mit ziemlich erhobener Stimme, „daß ich's nun heute endlich getroffen hätte. Sie machen sich keine Idee davon, welche Mühe ich mir mit dieser Unglücksrede schon gegeben habe. Ich kann den Ton nicht finden. Entweder werde ich grob, oder ich bleibe farblos.“

„Ja, meine teure Rose,“ versetzte der Autor von seiner Loge aus. „Das ist's ja eben, was ich Ihnen zum Vorwurf mache: Sie sind wirklich grob. Sie sollen aber höchstens malitiös sein. Bringen Sie das Wort scharf und lächeln Sie freundlich dabei. Versuchen Sie es noch einmal.“

Die beiden Schauspieler traten wieder etwa in die Mitte. Dupuis gab das Stichwort, und Rose Chéri setzte noch einmal ein. Nach dem dritten oder vierten Worte schrie der Autor dazwischen:

„Sie machen es jetzt noch schlechter, meine Liebe!“

Jetzt kroch der Regisseur Monval aus der Loge hervor, kletterte über die Rampe hinweg, nahm der Künstlerin die Rolle aus der Hand, — denn beide, Dupuis wie Madame Rose Chéri, spielten mit den Rollen in der Hand, und die Notwendigkeit des anwesenden Souffleurs leuchtete mir gar nicht recht ein, — und Monval las nun die betreffenden Sätze der Schauspielerin so, wie er sich's dachte, vor.

„Ist's Ihnen so recht, teurer Meister?“ fragte der Regisseur den Autor, der jetzt in der Loge aufrecht stand und die beiden Hände auf die Brüstung gestützt hatte.

„Es ist besser, aber es ist noch immer nicht das Richtige. Ich will versuchen, es Ihnen noch einmal vorzusprechen.“

Nun kletterte der Autor auf die Bühne und wieder=

holte den betreffenden Passus, wie mir schien, ziemlich ungeschickt. Mit gespanntester Aufmerksamkeit lauschte die Künstlerin, und kaum hatte der Dichter geendet, so sprach sie die Rede genau so, wie der Autor es markiert hatte. Der war aber gar nicht damit zufrieden.

„Ich bedauere, Ihnen sagen zu müssen, meine liebe Rose, daß Sie immer weiter von der Wahrheit abgehen. Wir wollen die Sätze noch einmal langsam zusammen durchgehen.“

Monval trat nun beiseite, Dupuis setzte sich auf den Tisch, steckte die Hände wieder in die Hosentaschen und schlenkerte mit den Beinen. Die Künstlerin begann aufs neue die fünf, sechs Sätze, um die es sich handelte, zu recitieren. Bei jedem Worte — das ist wirklich wörtlich zu nehmen — machte der Autor eine Bemerkung zustimmender oder kritischer Art: „Schärfer!“ „Langsam!“ „Lächeln!“ „Leichte Kopfbewegung!“ „Ganz ruhig!“ „So!“ „Viel lebhafter!“ u. s. w. Das dauerte ungefähr dreiviertel Stunde. Immer wieder und immer wieder wurden dieselben Sätze durchgekaut. Die Künstlerin zeigte eine himmlische Geduld, und das Resultat, mit dem man sich schließlich begnügte oder begnügen mußte, war, daß an diesem Tage Frau Rose Chéri zuletzt viel schlechter sprach als zu Anfang: affektiert, hohl und unwirksam. Schließlich sagte der Dichter mit leichtem Seufzer:

„Morgen wollen wir die Sache noch einmal gründlicher durchnehmen. Also fahren wir fort!“

Mit abermaligen zahlreichen Unterbrechungen und beständigen Wiederholungen gelangte die Unglückszene endlich zum Schluß. Sie wurde in derselben oder wenigstens in ähnlicher Weise noch zwei-, dreimal probiert. Ich saß nun seit anderthalb Stunden im Theater und war von dem ewigen Wiederholen und der stimmunglosen Einpauferei schon tödlich abgespannt.

Da trat mein Freund Lesueur auf, der mit seiner Komik wieder frischeres Leben in die allgemeine Abspannung brachte. Er spielte freilich auch noch mit der Rolle in der Hand, sagte manchmal das ungereimteste Zeug, mußte ebenfalls sehr oft wiederholen, aber in seiner Komik waren doch einige wirkliche Lichtblicke, die das graue Einerlei freundlich aufhellten. Als er abging, klatschte der Dichter in die Hände und rief Bravo.

Nun trat Lesueur an die Proszeniumsloge heran und sagte zum Autor etwa folgendes:

„Teurer Meister, mit dieser Scene haben Sie wieder einmal ins Schwarze getroffen. Aber Ihrer Scene fehlt etwas: der richtige Abschluß. Ich fühle das als Schauspieler ganz genau. Ich darf mir natürlich nicht erlauben, Ihnen, dem Dichter, einen Rat zu geben, aber ich denke mir, wenn Sie mich so geräuschlos abgehen lassen, verpufft die ganze Wirkung. Ich weiß nicht, was ich noch sagen könnte, aber ich fühle, daß ich noch

etwas sagen muß. Ich fühle den Rhythmus. Wenn ich gegen Schluß der Scene etwa auf der Höhe der dritten Gasse stehe, dann muß ich, um bis zur Thür zu kommen, noch irgend etwas haben, zum Beispiel so — Sie werden mich schon verstehen, ich sage keine Worte, ich markiere nur den Rhythmus. Also: «Kataplan plan plan plan» und zum Schluß ein Faustschlag auf die große Trommel «plan!»! Dann sollen Sie 'was erleben.“

Der Autor nickte und entschied:

„Wir wollen die Scene noch einmal machen. Machen Sie nun Ihr Kataplan, wie Sie sich's denken. Ich werde genau zuhören und sehen, ob ich etwas Gutes und Wirksames finde. Ich bringe es Ihnen dann in diesen Tagen mit.“

Die Scene wurde noch einmal probiert, und beim Abgang stieß Lesueur in der That zu allgemeiner Heiterkeit seine unartifulierten rhythmischen Laute aus. Als er in der offenen Thür des Hintergrundes mit einem kolossalen «plan!» beiseite sprang, war die Wirkung zwerchfellerschütternd. Lesueur trat wieder auf die Bühne.

„Habe ich recht?“ fragte er, nach der Proscaeniumsloge gewandt.

„Vollkommen recht“, sagte der Autor. „Ich bringe Ihnen etwas.“

Das war auf dieser ersten Probe, der ich beizwohnte, der einzige bemerkenswerte Zwischenfall. Nach etwa

drei Stunden, in denen kaum ein Akt probiert worden war, war meine Wißbegier gestillt, und ebenso heimlich, wie ich mich eingeschlichen hatte, entfernte ich mich, um im benachbarten Café auf Lesueur zu warten.

* * *

Ich war ganz geknickt. Von dieser Öde, Stimmungslosigkeit, Handwerksmäßigkeit und Langeweile der Vorbereitungen hatte ich mir keine Vorstellung gemacht. Vom Stück selbst wußte ich natürlich noch gar nichts, obwohl ich einige Sätze auswendig kannte. Dazu brauchte man auch kein besonders gutes Gedächtnis zu haben, die Sätze waren ja 40 bis 50 mal wiederholt worden. Und das war bereits die neunte oder zehnte Probe des Stückes, und man probierte noch immer am zweiten Akt.

Ich machte denn auch, als sich Lesueur nach etwa anderthalb Stunden zu mir gesellte, aus meiner tiefen Enttäuschung kein Hehl. Er verlachte meine laienhafte Auffassung und sagte mir:

„Kommen Sie nur öfter, dann werden Sie schon sehen, wie sich die Sache herausarbeitet.“

Ich folgte der Einladung — ich kann nicht sagen, mit Vergnügen, aber ich wollte die Gelegenheit wahrnehmen, ein Stück auf einer ersten Pariser Bühne entstehen zu sehen. So besuchte ich also wohl ein Duzend Proben. Der Dichter nahm noch sehr bedeutende Veränderungen vor. Die ganze Rede, wegen der man so

und so viel Tage die arme Frau Rose Chéri gequält hatte, wurde schließlich auf ein paar Worte zusammengestrichen, ganze Szenen wurden verstellt, die Abgangstirade Lesueurs, die er auf meiner ersten Probe nur skandiert hatte, wurde ebenfalls so und so oft abgeändert, aber schließlich entstand daraus wirklich etwas sehr Effektvolles. Es wurden starke Striche gemacht, wichtige Hinzufügungen, und das dauerte bis in die letzten Tage vor der Vorstellung hinein. Schließlich hörten die Unterbrechungen auf, das Unförmliche gewann immer mehr Gestalt und Relief, das eine wurde gegen das andere fein abgeschattiert, und auf der ersten sogenannten Generalprobe, zu der der Autor sehr viele seiner Freunde geladen hatte, übte das Stück schon eine gute, einheitliche und starke Wirkung.

Jetzt aber wurde das eben Fertiggewordene wieder in wesentlichem umgestürzt. Es wurden noch einige Proben von einzelnen Akten abgehalten, und dann kamen noch zwei Generalproben. Zur letzten wurden die Vertreter der Presse, die Freunde des Autors und der Schauspieler u. s. w. geladen. Es war ein volles Haus. Es war in Wahrheit eine erste Vorstellung vor einem Publikum, das nicht gezahlt hatte. Auf die Einstudierung dieses Lustspiels, dem man auf unseren deutschen Bühnen im allergünstigsten Falle sieben, acht Tage gegönnt haben würde, wurden ebensoviele Wochen verwandt.

* * *

Mit dieser Schilderung eines persönlichen Erlebnisses habe ich auf die Grundverschiedenheiten in der Vorbereitung der Stücke und in der Stellung der Autoren zur Bühne hüben und drüben, in Deutschland und in Frankreich, schon hingewiesen. Wenn bei uns leider als das Charakteristische der Vorbereitungen eine fieberhafte Überheßung, eine schlaife Zufriedenheit mit dem ungefähr Fertigen zu bezeichnen ist, so ist ganz im Gegensatz dazu in Frankreich ein Übermaß von Pedanterie und unnütze Verträödlung zur Regel geworden. Die französische Art kann für die darstellenden Künstler, für den Regisseur und den Direktor schwerlich als ein großer Vorteil bezeichnet werden, um den Autor aber ist die Sache anders bestellt.

In der großen Verschiedenheit der deutschen und der pariser Theaterverhältnisse ist es begründet, daß man jenseits der Vogesen auf die Einstudierung der Stücke ungleich mehr Zeit zu verwenden im stande ist als bei uns. In Frankreich entscheidet, wie in allen Dingen, so auch im Theater Paris allein und ohne Berufung, als erste und letzte Instanz. Paris ist der Kopf, das Herz, die Lunge von Frankreich. Paris zieht alles an sich, was in Frankreich etwas zu bedeuten hat und etwas bedeuten will. Überdies ist die Stadt so groß, der Fremdenverkehr so rege, daß ein einigermaßen erfolgreiches Stück drei, vier Monate, ja, unter Umständen ein halbes Jahr und länger hintereinander gegeben

werden kann. Da bleibt also der Direktion und den Künstlern zur Vorbereitung des kommenden Stückes reichliche Zeit. Erfolge dieser Art gehören in Deutschland noch immer zu den seltensten Seltenheiten. Auch in unseren Hauptstädten müssen alle Theater von Wichtigkeit monatlich wenigstens ein neues Stück herausbringen, und bei unserm System des wechselnden Repertoires, bei den gelegentlichen Gastspielen, den Umbesetzungen, den regelmäßigen Neuengagements von Künstlern, sind immer neue Proben erforderlich, so daß die Direktion beim besten Willen dem neuen Stücke nicht mehr Proben, als ich angegeben habe, bewilligen kann, also für ein Stück ohne scenische Schwierigkeiten oft nur fünf, sechs, in besonders günstigen Fällen acht bis zehn, fast niemals mehr.

In Paris aber hat auch die Aufführung eines Theaterstückes wegen der alles in den Schatten drängenden Bedeutung der französischen Hauptstadt eine absolut entscheidende Wichtigkeit.

Ein französisches Stück, das in Paris durchfällt, ist nicht nur tot für die Stadt, es ist tot für das Land, es ist tot für die ganze Welt. Ein Pariser Erfolg dagegen ist auch für den Fall, daß er nur auf Paris beschränkt bleiben sollte, für den Autor und den Direktor immer ein kleines Vermögen, unter Umständen sogar ein großes.

Es ist daher begreiflich, daß auf die Vorbereitungen

eines solchen Stückes die äußerste Sorgfalt verwandt wird, daß jede Kleinigkeit, über die wir mit Achselzucken hinwegsehen, dort mit pedantischer Genauigkeit beobachtet wird. Ein Autor, der in Paris wirklich durchfällt, kann sich von seiner Niederlage sehr schwer erholen. Das durchgefallene Stück ist jedenfalls rettungslos verloren.

In dieser Beziehung sind die Autoren deutscher Sprache glücklicher gestellt. Selbst wenn ich die Hofbühnen von München, Dresden, Hannover, Wiesbaden, Mannheim, Karlsruhe, die Stadttheater von Hamburg, Frankfurt, Leipzig, Köln, Prag u. s. w. ausnehme, die allesamt an künstlerischer Bedeutung, an Initiative und Leistungskraft die sämtlichen, auch die allerersten französischen Provinzialbühnen gigantenhaft überragen — selbst wenn ich die beiseite lasse, haben wir in künstlerischer Beziehung in Deutschland in den beiden Centren von Wien und Berlin zwei vollkommen gleichberechtigte und gleich mächtige Faktoren. Ein Autor, der hier Schiffbruch erleidet, hat noch immer die Hoffnung, daß er dort landen und wieder gesunden kann. Eine „Schmetterlings-schlacht“, die in Berlin verloren wird, kann in Wien gewonnen werden, und in betreff des theatralischen Erfolgs darf man nie sagen, daß es in Wien und Berlin unter „Kameraden“ ganz egal ist.

Die alles erdrückende Wichtigkeit von Paris als Theaterstadt macht es also erklärlich, daß dort mit

einer Peinlichkeit und Kleinrämerei, die wir als Unglaublichkeiten anstarren müssen, verfahren wird. Es handelt sich da immer um Lebensfragen für den Direktor, der auf die Inszenierung eines jeden neuen Stückes Unsummen verwendet, für den Autor, der an Ansehen und Vermögen mit jedem Stücke unendlich gewinnt oder unendlich verliert, für die darstellenden Künstler, die je nach der Aufnahme ihren Ruf befestigen oder erschüttern.

* * *

Ganz im Gegensatz zur deutschen Auffassung geht man in Paris von der Anschauung aus, daß der Dichter von seinem Werke am meisten versteht, das stärkste Interesse daran hat, und daß ihm auch bei der praktischen Verwirklichung seines Werkes die oberste Leitung zufallen muß, daß er alles anzuordnen hat und in jedem Zweifelsfalle allein zu entscheiden berechtigt ist. Der Dichter besetzt die Rollen, erwirkt das Engagement von besonderen Künstlern, die ihm für die besondere Aufgabe als die geeignetsten erscheinen, verdrängt andere, die ihm aus diesem oder jenem Grunde mißfallen, bestimmt die Dekorationen, die Kostüme, die Requisiten. Er ist mit einem Worte allmächtig. Jeder seiner Wünsche ist dem Direktor Befehl. Der Regisseur ist nur das Werkzeug, der Vollstrecker des dichterischen Willens. Die Schauspieler, auch die allergefeiertsten,

auch die Träger der allerberühmtesten Namen, fügen sich ganz unbedingt seinem Gebote.

Gewöhnlich liegt ja die Sache nun so, daß in Paris der Autor schon bei der Arbeit für die Aufführung seines Stückes ein bestimmtes Theater im Auge hat und die Hauptrollen, wie man im Theaterjargon sagt, bestimmten künstlerischen Persönlichkeiten auf den Leib schreibt. In früheren Zeiten waren es die Frédéric Lemaître, Mélingue, Fichter, Laferrière, die Marie Laurent, Fargueil, Jane Epler, Rose Chéri, Blanche Pierson, wie neuerdings die Judic, Chaumont und vor allem Sarah Bernhardt und Coquelin, die mit den Autoren gewissermaßen Verträge wegen Lieferung von Stücken an ihre eigene Adresse abgeschlossen haben.

Sobald nun die Rollen verteilt sind, findet die erste Leseprobe statt, die der Dichter selbst abhält. Nur in seltenen Ausnahmefällen, wenn dem Autor das Talent der Vorlesung vollständig versagt ist, überträgt er die Lektüre des Stückes einem ersten Künstler, mit dem er vorher so und so oft probiert hat. Aber fast immer liest der Autor sein Stück selbst, auch wenn er nicht gut liest, und auch bei sehr ungenügender rhetorischer und deklamatorischer Ausbildung erweist es sich fast ohne Ausnahme als nützlich, daß die erste Kenntnis des Stückes an die Künstler, die es darstellen sollen, durch das Organ des Autors selbst vermittelt wird. Auch wenn er schlecht liest, weiß er doch am besten,

um was es sich handelt, und die feinfühligten Schauspieler wittern gewöhnlich ganz richtig die Intentionen des Autors, wenn er sie auch durch seinen Vortrag nicht zu ganz klarem, geschweige denn zu künstlerischem Ausdruck zu bringen vermag. Zu dieser Vorlesung werden alle zur Darstellung ausersehenen Künstler, die bisher von dem Stücke noch gar nichts kennen, nicht einmal ihre eigenen Rollen, eingeladen, sehr oft aber auch die anderen Theaterleute, die mit der künftigen Aufführung zu thun haben werden.

* * *

Unter den Pariser Bühnenleitern erfreute sich der frühere Direktor einer der großen Privatbühnen, Herr Castellano, eines ganz besonderen Ansehens. Er nahm etwa dieselbe Stellung in Frankreich ein wie bei uns in Deutschland in früheren Jahren der Direktor des Hamburger Thalia-Theaters, der jetzt hochbetagte Chéri Maurice. Man rühmte seinen klaren Blick, seine praktischen Ratschläge, seinen gesunden Geschmack, sein immer zutreffendes Urteil. Seine Art und Weise der Einstudierung galt als mustergiltig. Castellano berief nun zu dieser ersten Vorlesung des Stückes durch den Dichter nicht bloß die Darsteller und den Regisseur mitsamt dem Hilfsregisseur, sondern auch den Inspizienten, den Dekorationsmaler, den Kostümzeichner, den Beleuchtungsinspektor, den Requisiteur, den Garderobier, den Theater-

meister und dessen Gehilfen, den Kapellmeister, ja sogar den Theaterfriseur.

Nach der Vorlesung durch den Autor wurden die Rollen besetzt, und einige Tage darauf wurde die Leseprobe von den Schauspielern mit verteilten Rollen abgehalten. Diese Leseprobe nennt man in Frankreich „collation“, weil hier die Abschrift der einzelnen Rollen mit dem Originalmanuskript kollationiert wird und die Fehler der Abschreiber ausgemerzt werden. Dann ließ man den Schauspielern wiederum einige Zeit, um sich die Rollen genau anzusehen. Von den französischen Schauspielern wird nicht verlangt, daß sie die Rollen zu Hause studieren und memorieren; sie lernen eigentlich erst auf den Proben.

Als dritter Tag der Vorbereitungen kam nun die erste Arrangier- und Stellprobe. Da lasen die Schauspieler mit den Rollen in der Hand, ohne besondere Prätension, eigentlich nur markierend, ihre Partien herunter, und es wurden lediglich die Außerlichkeiten festgestellt, also die Auftritte, die Abgänge, die Stellungen und Stellungswechsel, das Sitzen und Stehen, die Handhabungen mit den Requisiten, wann und wo der Schauspieler zum Beispiel seinen Hut hinzusetzen hat, wann die Schauspielerin ihren Fächer nimmt und wann und wo sie ihn beiseite legt, all diese anscheinend so geringfügigen, dem Publikum als selbstverständlich erscheinenden Einzelheiten, die indessen für die Aufführung

von größter Wichtigkeit sind und vorher ganz genau festgestellt werden müssen. Diese erste Roharbeit konnte gewöhnlich in einer oder in zwei Proben bewältigt werden.

Alsdann wurden etwa sieben oder acht lange tägliche Proben abgehalten, Akt für Akt, Scene für Scene, mit beständigen Wiederholungen und Unterbrechungen. Die Schauspieler hatten noch immer ihre Rollen in der Hand. Eine Scene wurde oft zehn-, zwölfmal durchgespielt, so daß an einem Tage selten mehr als zwei Akte probiert werden konnten.

War nun in dieser breiten, ermüdenden und entsetzlich zeitraubenden Weise das Stück in allen Einzelheiten durchgepeitscht worden, so wurde den Künstlern durch Aushang der Direktionsbefehl kundgegeben, daß nunmehr das Stück frei, das heißt: ohne Rollen in der Hand, lediglich mit der Unterstützung des Souffleurs, der bis dahin oben auf der Bühne gesessen hatte, eingeübt werden solle. Der Souffleur kroch in seinen Kasten, der Regietisch, der während der ersten Proben ebenfalls auf den Brettern gestanden hatte, war beseitigt, Autor, Direktor und Regisseur begaben sich gewöhnlich in die Proszeniumsloge.

Neuerdings hat man für die Unterbringung der Leiter der Proben eine andere Vorkehrung getroffen. Auf gleicher Höhe wie die Bretter wird in der Mitte des Orchesterraums, hinter dem Souffleurkasten, eine

Art von Bude aufgeschlagen, die nur nach der Bühne zu offen ist. Sie ist groß genug, um einen Tisch mit einigen Stühlen aufzunehmen und den Leitern der Proben Raum zu gewähren. Man nennt diese Bude „guignol“, also „Wursteltheater“, weil sie mit dem Kasten, in dem der Hanswurst bis auf den heutigen Tag in den Champs Elysées die drallen Ammen und niedlichen Babys mit seinen übermütigen Späßen erfreut, eine gewisse Ähnlichkeit hat. Sie besitzt den Vorzug, daß die inscenierenden Persönlichkeiten die Bühne gerade vor sich haben und nicht von der Seite sehen, daß sie vor dem abscheulichen Zug, der in allen Pariser Theatern herrscht, sobald nur irgend eine Thür geöffnet wird, einigermaßen gedeckt sind, und daß die durch eine Art von Brücke vermittelte Verbindung mit der Bühne viel leichter und bequemer ist als von der Seitenloge aus.

Die Schauspieler spielen das Stück also nun zum erstenmal frei, und nun gewinnen der Autor und der Regisseur wenigstens ungefähr einen Eindruck von der scenischen Wirksamkeit. Jetzt erst zeigen sich die schleppenden Längen, die beseitigt werden müssen, die Schroffheiten der Übergänge, die durch Einschaltungen zu mildern sind, die Unschönheiten und Schwerfälligkeiten in gewissen Stellen, die abgeändert werden müssen. An dem Stück wird auf dieser Probe also noch sehr viel gearbeitet, und in seiner neuen Her-

richtung wird es nun an den folgenden zwei, drei Tagen, womöglich ganz ohne Unterbrechung, probiert.

Die beiden darauffolgenden Tage gelten der Ausarbeitung der Einzelheiten, der feinen Retouche, dem letzten Schliff. Da wird also wiederum unterbrochen und wiederholt. Und alsdann werden die Kostümprouben angelegt, gewöhnlich zwei.

Inzwischen ist auch der „guignol“, die Observationsbude der Probeleiter, beseitigt. Autor, Direktor und Regisseur sehen sich das Stück vom Zuschauerraum an, vom Parkett, von der Mittelloge, von einer Seitenloge, und lassen sich jetzt das Stück mit den richtigen Kostümen und in der richtigen Maske, womöglich auch schon mit den richtigen Möbeln und Dekorationen, vorspielen. Während des Spiels selbst wird nun nicht mehr unterbrochen, aber nach Schluß eines jeden Aktes werden wohl noch diese oder jene Bemerkungen gemacht, besonders schwierige Szenen werden wiederholt. Im großen und ganzen haben diese Kostümprouben indessen doch schon den Charakter einer Generalprobe.

Von der ersten Generalprobe schloß Castellano alle Unbeteiligten aus, also auch die persönlichen Freunde des Autors und der Schauspieler. Alsdann setzte er noch zwei Proben an, in denen zum Teil bloß markiert, einzelnes jedoch mit besonderer Schärfe und Sorgfalt noch herausgearbeitet wurde, und damit waren die Vorbereitungen abgeschlossen. Castellano beanspruchte auf

diese Weise für ein Stück, das nicht besondere scenische Schwierigkeiten darbot, etwa 24 bis 25 Proben, und das galt als sehr wenig.

* * *

Viel schneller wird heutzutage in Paris auch noch nicht gearbeitet, oft sogar recht viel langsamer.

Um in meinen Angaben ganz genau zu sein, habe ich mich an drei Pariser Bühnenmänner gewandt, an einen Dichter, einen Direktor und einen Schauspieler, die mir als besonders kompetente Persönlichkeiten erschienen, also an Victorien Sardou, an Jules Claretie, den Direktor des Théâtre Français, und an den jüngeren Coquelin, die in allem Wesentlichen in ihren Angaben übereinstimmen. Für ein Schauspiel oder Lustspiel ohne besondern scenischen Apparat werden in Paris wenigstens 20 bis 25 Proben angelegt.

Als leuchtendes Beispiel schneller Inszenierung wird Emile Augier gerühmt, der es fertigbrachte, daß seine Komödie „Paul Forestier“ schon nach 19 Proben herauskommen konnte. Das scheint der bedeutendste Record in der Schnelligkeit der französischen Inszenierung gewesen zu sein. Für die „Fourchambault“ wurden allerdings 29 Proben erforderlich. Aber auch das galt noch immer als sehr schnelle und praktische Arbeit.

Dumas braucht viel mehr Zeit. Von seinen beiden älteren Stücken, deren äußerliche Inszenierung durch die

früheren zahllosen Aufführungen im Gymnase-Theater schon feststand, beanspruchte er bei der Darstellung auf der Bühne des Théâtre Français für den „Père Prodigue“ 32, für „Demimonde“ 37 und für die noch nicht aufgeführte Komödie „Francillon“ sogar 52 Proben. Den Künstlern wird indessen die Zeit nicht lang, denn Dumas besitzt das Talent, durch geistreiche und sinnige Bemerkungen die in seinen Stücken beschäftigten Darsteller beständig anzuregen.

Zu den von den Künstlern gefürchteten Autoren gehört Pailleron, der sehr anspruchsvoll auftritt und auf die Probe kommt, ohne eine blasse Ahnung davon zu haben, was er eigentlich den Schauspielern zu sagen hat. Er mäfelt beständig an Kleinigkeiten herum und wird eigentlich nie fertig. Auch er beansprucht für die Einstudierung eine Zeit, die das Durchschnittsmaß nahezu um das Doppelte überschreitet. Von seinem Lustspiel „Le monde où l'on s'ennuie“ wurden 48 Proben abgehalten, von den „Cabotins“ ebenfalls gegen 50 Proben.

Als der bühnenkundigste und bühnengewandteste Dichter, als der beste Regisseur und schnellste Arbeiter auf der Bühne gilt im gegenwärtigen Frankreich Victorien Sardou. Er kommt wie Augier für seine einfacheren Stücke mit drei Wochen Proben aus, und man betrachtet es geradezu als eine Großthat, daß er Stücke mit anspruchsvoller Scenerie, wie etwa „Madame Sans-

Gêne“ und „Ghismonda“, mit 40 bis 45 Proben bewältigt.

Denn sobald ein Stück an die Inszenierung größere Ansprüche stellt, mit bedeutenderem scenischen Apparat und großer Komparserie arbeitet, erreicht die Zahl der Proben in Paris eine uns geradezu fabelhaft dünkende Höhe. Zur Einstudierung des „Hamlet“ sind 70 Proben erforderlich gewesen, und das wird keineswegs als etwas Ungewöhnliches aufgefaßt, denn früher, unter Clareties Vorgänger, Perrin, wurde noch viel langsamer probiert.

Die Einstudierung eines allerdings nicht leichten, aber wenig umfangreichen Schauspiels von Alfred de Musset, das den halben Abend füllt, „On ne badine pas avec l'amour“, erforderte nicht weniger als 80 Proben.

Die erstaunlichste Ziffer aber, die mir Jules Claretie angegeben hat, ist die folgende. Das kleine, nicht sehr bedeutende, aber recht anmutige Lustspiel des alten Regnard, ein schwacher, aber freundlicher Nachhall des klassischen Lustspiels im großen Molièreschen Stile, „Les Folies amoureuses“, wurde von Perrin wieder auf das Repertoire des Théâtre Français gebracht. In dem kleinen Stück sind nur fünf Personen beschäftigt. Es hat zwar drei Aufzüge, aber diese Aufzüge sind kurz und spielen allesamt in derselben einfachen Dekoration, einem freien Gartenplatze vor dem Landhause des Alten.

Der Vorhang fällt gar nicht, und das ganze Stück spielt höchstens eine Stunde. Es bietet nicht die geringste scenische Schwierigkeit. Es ist ein Stück allereinfachster Art, wie man es bei uns nach vier, fünf Proben als vollständig bühnenfertig ansehen und herausbringen würde.

Von diesem Stück sind im Théâtre Français 90, sage und schreibe neunzig Proben abgehalten worden, Proben von vier, fünf Stunden.

Man hat also rund 500 mal so viel Zeit auf die Einstudierung verwandt, wie die Darstellung erfordert!

* * *

Diese einfachen Angaben lassen die radikale Verschiedenheit der Bühnenproben in Deutschland und in Frankreich deutlich erkennen: in Frankreich ist der Autor alles, in Deutschland recht wenig, beinahe nichts; in Frankreich wird das Stück bis zur Erschlaffung eingedrillt und kommt, man möchte sagen: überfertig heraus, in Deutschland werden die Vorbereitungen abgehzt, und das Stück kommt in mehr oder minder unfertigem Zustande heraus.

Die Zeit, die hien und drüben auf die Einstudierung verwandt wird, hängt nun mit der Bedeutung des Autors für die praktische Bühne in Frankreich und der verhältnismäßigen Unwichtigkeit des Autors in Deutschland innig zusammen. Ich habe schon gesagt, wenn

der deutsche Autor nach sechs, sieben Proben, selten mehr, von den Vorbereitungen seines Stückes scheidet, hat er selbst beim besten Willen herzlich wenig lernen können. Als Bühnenunkundigen hat man ihn zunächst von der Bühnenarbeit ausschließen müssen, man hat seine Beteiligung an der Arbeit nicht einmal gern gesehen, man hat ihn beständig in mehr oder minder diskreter Weise darauf aufmerksam gemacht, daß seine Bemerkungen bühnenpraktisch recht wenig bedeuten, daß sie zu früh oder zu spät kommen, und daß er wohl daran thut, sich ganz auf die Erfahrung des regieführenden alten Routiniers zu verlassen.

Wie anders der Autor in Frankreich! Da wird ihm zunächst, wenn er in sich das Zeug hat, für die Bühne etwas zu schreiben, noch bevor er jemals selbst ein Stück eingereicht hat, reichliche Gelegenheit geboten, als passiver Zeuge den Vorbereitungen zu einem Stücke beizuwohnen. Denn er ist doch unzweifelhaft mit diesem oder jenem Autor bekannt oder befreundet. Er hat schon so und so viel Proben gesehen.

Der französische Dramatiker hat seit Jahren gewissermaßen ein Kolleg praktischer Dramaturgie vom dunkeln Parkett des Theaters aus gehört. Er kennt die technischen Ausdrücke, er kennt das besondere Theaterrotwelsch, er weiß, wie man mit den Künstlern am besten durchkommt, er weiß vor allem, auf welche Besonderheiten er in jedem Stadium der Einstudierung sein Augenmerk zu richten hat. So kommt der fran-

zöfische Autor auch als Neuling schon mit einem ganz anderen Künftzeug auf die erste Probe als sein deutscher Leidensgefährte.

Und nun beginnt die gemeinsame Arbeit, die ihn wochen- und monatelang in unausgesetzten regsten Verkehr mit den leitenden, darstellenden und die Darstellung unterstützenden Kräften des Theaters setzt. Wenn er in dieser andauernden Gemeinsamkeit zu künstlerischer Arbeit nichts lernt, nun, dann wird er eben nie etwas lernen. In der Regel weiß der französische Autor, wenn er wochen-, ja monatelang täglich vier, fünf, sechs Stunden an der Verwirklichung seiner dichterischen Arbeit durch die darstellenden Künstler mit diesen in steter Gemeinsamkeit, in beständigen Besprechungen und Auseinandersetzungen gearbeitet hat, alles, was der Bühnendichter von der praktischen Bühne zu wissen braucht. In Deutschland weiß er so gut wie nichts. Und die meisten französischen Autoren wohnen allen Proben bei, von der ersten bis zur letzten.

Nur die ganz vornehmen, ihrer Sache ganz sicheren Herren machen es sich etwas bequemer. Sie kommen zu den ersten sechs, acht Proben, geben da alle ihre Weisungen, instruieren den Regisseur ganz genau und überlassen dann diesem die Ausführung ihres Willens, die Einstudierung, die man in Frankreich mit einem gewissen Rechte als „Eindrillung“ bezeichnen darf. Zu den letzten vier, fünf Proben kommen sie dann wieder,

um an das Werk die letzte Feile zu legen. Diese freiere Mitwirkung gestatten sich aber eben nur die Sardou und Dumas, vor denen der Direktor, der Regisseur und die darstellenden Künstler zittern, während die große Mehrzahl der französischen Dichter an all den mühseligen, langwierigen und schwerfälligen Proben ununterbrochen regsten Anteil nimmt. Daß sie sich dabei nicht zu Tode langweilen, daß sie bei dem beständigen Herummäkeln am einzelnen den Überblick über das Ganze nicht verlieren, ist mir ein unerklärliches Rätsel. Aber jedenfalls machen sie einen Kursus praktischer Dramaturgie durch, wie er ihnen ähnlich nirgendwo geboten werden kann.

Vom egoistischen Standpunkte des Bühnenautors ist also natürlich die französische Methode außerordentlich warm zu empfehlen; objektiv gesprochen erscheint sie mir jedoch sehr angreifbar und in vielen Punkten recht reformbedürftig. Es wird doch erschrecklich viel Zeit vertrödelt. Das ewige Zerhacken und Wiederholen muß die Künstler abspannen und ihre frische Elasticität beeinträchtigen. Wie wir in Deutschland über das Zuwenig zu klagen haben, so scheint in Frankreich der Übelstand des Zuviel gerügt werden zu müssen. Das noch nicht Fertige ist kaum schlechter als das Überfertige. Das Gute wird wohl auch diesmal in der Mitte liegen.

Wenn die Künstler ihre Rolle sozusagen im Schlaf

spielen können, so wird ihr Spiel dadurch wahrhaftig nicht besser. Es schadet gar nichts, wenn der Schauspieler immer ein gewisses Gefühl der Unsicherheit empfindet, das ihn dazu zwingt, alle seine geistigen Kräfte anzuspannen. Wie in allen Künsten, so ist auch in der Schauspielkunst die Aufregung, das Fieber ein großer Faktor und das Schlimmste hier wie überall die Langeweile.

Wenn sich die Künstler auf den Proben zu langweilen anfangen, so ist das als ein künstlerischer Verlust zu bezeichnen, der viel stärker ist als der Gewinn der absoluten Sicherheit. Gähnen gehört zu den ansteckendsten Krankheiten. Der Schauspieler, der sich langweilt, langweilt auch den Zuschauer.

Und ganz abgesehen davon hat es doch auch für den Künstler etwas Demütigendes, wenn ihm jeder Satz so und so oft vorgesprochen wird, wenn man ihn gewissermaßen zum Phonographen, in den der Autor und der Regisseur hineinsprechen, herabwürdigt.

* * *

Welche Seltsamkeiten aus der französischen Art der Vorbereitungen sich mitunter ergeben, davon weiß die Pariser Theatergeschichte mancherlei zu berichten. Neuerdings hat ein Mitglied des zweiten Théâtre Français,

des Odéon, Lambert, unter dem Titel „Sur les planches“ — „Auf den Brettern“ — in der „Revue dramatique“ eine Reihe von Aufsätzen über französische Regie veröffentlicht. Man kann aus diesen Aufsätzen, die ziemlich wirr und systemlos niedergeschrieben sind, freilich nicht viel lernen, aber sie enthalten doch einige interessante Data.

So erzählt uns Lambert, daß im Odéon an einem Akte einmal elf Tage hintereinander probiert wurde. Der Regisseur ließ jedes Wort, jeden Satz fünfzig- bis hundertmal wiederholen. Er fand alles zu lang, zu schleppend. Strich auf Strich wurde gemacht. Am zwölften Tage machte einer der Hauptdarsteller den Vorschlag, man möge doch nun endlich einmal den Akt ohne Unterbrechung durchspielen, damit man sähe, wie er in dieser knappen Form wirkte. Das geschah. Man sah nach der Uhr. Der ganze Akt spielte nun sieben Minuten. Natürlich mußten fast alle Striche wieder aufgemacht werden, und das Probieren begann aufs neue. Noch schlimmer ist das folgende von Lambert citierte Beispiel. Eine einzige Scene wurde einen vollen Monat täglich vier Stunden probiert und dann gestrichen. Das ist also einfach ein Monat Zeitverlust für eine ganze Künstlergesellschaft.

Im übrigen ist das Bild, das Lambert vom Treiben hinter den Pariser Coulissen entwirft, nichts weniger

als erfreulich. Der Ton, in dem die französischen Schauspieler unter sich verkehren, die Art und Weise, wie der Regisseur mit ihnen spricht, würden bei uns kaum auf den kleinsten Schmieren noch geduldet werden. Ich muß sagen, daß auch mich als jungen Mann die allzu-große Zwanglosigkeit und burschikose Freiheit, die unter den Schauspielern des Gymnase herrschte, einigermaßen befremdet hat. Zu wirklichen Ungeschliffenheiten habe ich es aber nie kommen sehen. Daß der Autor oder der Regisseur manchmal ungeduldig und nervös wurde und seine Bemerkungen nicht gerade im Stile des Albertischen Komplimentierbuchs machte — das ist allerdings richtig. So schlimm aber, wie Lambert die Coulissenzustände schildert, ging es damals nicht zu. In den Schilderungen Lamberts wettet und flucht der Regisseur beständig in die Scene hinein, wird bei jeder Weisung sacksiedegrob und bedient sich mit Vorliebe der allergemeinsten und unanständigsten Wörter, die die französische Sprache überhaupt kennt, Wendungen, die in gleichwertiger Übertragung sich keine einzige deutsche Künstlerin von irgend einem Mitgliede der Bühne gefallen lassen würde. Natürlich duzt der Regisseur auch alle Künstler durch die Bank.

Auch bei uns ist ja das Duzen unter den darstellenden Künstlern sehr verbreitet, aber zu so häßlichen Ausschreitungen der Gemütlichkeit, wie sie von den

Franzosen als Regel hingestellt werden, führt es bei uns doch nur selten.

Hier möchte ich die gelegentliche Bemerkung einschalten, daß L'Arronge, der mit Recht großen Wert darauf legte, daß bei den Proben der ruhigste und vornehmste Ton herrschte, seinerzeit im Konversationszimmer des Deutschen Theaters einen Aushang machte, durch den er das Duzen der Schauspieler untereinander auf der Bühne verbot. Selbstverständlich hat er diese extreme Maßregel nicht aufrecht erhalten können. Schon auf der ersten Probe nach diesem Aushang sprach Engels zum Direktor nie anders als „Euer Hochwohlgeboren“ und verneigte sich regelmäßig tief vor seinen alten Duzbrüdern, die er bei dieser Gelegenheit auch in den Adelstand erhob. L'Arronge selbst lachte, und der Erlaß, der übrigens dem ganz richtigen Gefühle entsprungen war, daß allzu große Gemütslichkeit bei der nervösen und aufregenden künstlerischen Arbeit der Schauspieler doch leicht zu momentanen Ungehörigkeiten führen könne, wurde nicht weiter berücksichtigt.

Noch schlimmer aber als der schlechte Ton ist der gänzliche Mangel an kollegialischem Sinn, den Lambert seinen französischen Kollegen zum Vorwurf macht. Wenn man seinen Schilderungen glauben darf, so ist die Pariser Bühne die wahre Hölle, in der Rabalen der niedrigsten Art, Eifersüchteleien, Neid, Anschwärzungen, Kriecherei

nach oben, Krieperei nach unten und das unausgesetzte Bestreben, nicht nur selbst zu glänzen, sondern auch den Glanz jedes andern zu verdunkeln, zur Regel geworden sind. Von kameradschaftlichem Sinn wäre da keine Spur wahrzunehmen. Das Gefühl der Zusammengehörigkeit erwache nur dann, wenn es sich darum handle, einen talentvollen Neuling, der in die festgeschlossene Kette einzudringen drohe, an die Wand zu drücken und unmöglich zu machen. Mit wahren Grimm spricht sich Lambert über die ersten Schauspieler aus, die alle Effekte an sich reißen und dem Autor so lange zusehen, bis er die Effekte der anderen Rollen herabmindert und beseitigt. „Tireurs de couverture“ nennt man diese liebenswürdigen Kollegen, also Leute, die dem andern das Bettlaken wegziehen, um sich selbst einzumummeln. „Wegschnapper“ würden wir sagen.

Soviel Übertreibungen in diesen Schilderungen mit unterlaufen sein mögen, das eine ist unleugbar richtig, daß die gefeierten Schauspieler den Autor sehr oft dazu verleiten, zu ihren Gunsten den Wert der dichterischen Arbeit zu vermindern, daß sie also meinetwegen eine lange Rede, die der Dichter dem Sinne völlig entsprechend dem Freunde des Helden in den Mund gelegt hat, diesem Freunde, der ja nur von einem Schauspieler zweiter Ordnung dargestellt wird, wegnehmen, um sie selbst zu sprechen. Der Held hat dann also etwa zu sagen: „Du bist in Fräulein Cécile

verliebt. Glaubst Du, daß Du mir etwas Neues sagen kannst, wenn Du mir erzählst, was Du empfindest? Habe ich nicht auch . . ." Und nun kommt, was der andere Schauspieler eigentlich zu sagen hätte. Alsdann fällt der Held wieder in seine Rolle zurück: „Nein, mein lieber Junge, schlag Dir die Geschichte aus dem Kopf. Ich weiß, Du wirst mir erwidern . . ." Und nun kommt wieder die Entgegnung. Kurz und gut, an Stelle des Dialogs, wie er in diesem Falle vom Dichter gedacht und ausgeführt war, tritt nun eine lange monologisierende Tirade für den Hauptdarsteller.

Vor allen Dingen aber beansprucht dieser Hauptdarsteller das Recht, den Wert seiner Mitspieler durch sogenannte Nuancen, die er sich beilegt, in den Augen des Publikums herabzusetzen. Wenn der Partner etwas Hübsches zu sagen hat, so lenkt der Hauptdarsteller durch augenfälliges stummes Spiel die Aufmerksamkeit auf sich. Er lacht, er räuspert oder schnäuzt dem andern die Pointe weg. Er pflanzt sich vorn unmittelbar hinter der Rampe auf und weiß den Regisseur oder Dichter dazu zu bearbeiten, daß der Partner, der eigentlich das wichtige Wort zu sprechen hat, möglichst in den Hintergrund gedrängt wird.

Das ist übrigens nicht spezifisch französischer, das ist internationaler Unfug.

Von einem berühmten italienischen Tragöden erzählte

man sich in Berlin die hübsche Geschichte, daß auch er so eine Nuance hatte, im „Othello“. Da sagte er seinem deutschen Partner, dem Iago: „In der Scene, in der die Eifersucht erwacht, habe ich eine Nuance. Wenn das unheimliche Gefühl mich überkommt, rücke ich Ihnen näher. Dann packe ich Sie, beutle Sie, hebe Sie vom Boden auf, schleudere Sie auf die Bretter, daß es nur so knackt, und spucke Sie an.“

„Schön,“ entgegnete der deutsche Mitspieler mit vollster Ruhe. „Dann habe ich auch eine Nuance. Wenn Sie das gethan haben, stehe ich auf und gebe Ihnen eine furchtbare Ohrfeige.“

Die übertriebenen Rücksichten, die der französische Dichter auf die Eigenarten und Unarten der berühmtesten und gefeiertsten Schauspieler nimmt, finden gleichfalls ihre Erklärung in der ausschlaggebenden und alleinigen Bedeutung der Pariser Hauptstadt. Wenn der deutsche Autor sein Stück schreibt, so schwebt ihm wohl für diese oder jene Rolle ein besonders geeigneter Schauspieler vor, und auf die Individualität dieses Künstlers nimmt er während seiner Arbeit auch wissentlich oder unwissentlich Bedacht; aber das Wohl und Wehe seines Stückes hängt doch nicht ausschließlich von diesem einen Darsteller ab. Es wird ja, wenn es ein gutes Stück ist, ungefähr zu gleicher Zeit auf den gleich bedeutenden Bühnen in Wien und Berlin und den nahezu gleich bedeutenden Bühnen in anderen großen Städten gegeben,

und die Rolle ist mit dem einen Darsteller, der der beste wäre, doch nicht geradezu siamesisch zwillingsartig zusammengewachsen. Der französische Autor aber, der für Sarah Bernhardt, für Coquelin, für die Chaumont oder irgend einen andern hervorragenden Künstler ein Stück schreibt, sieht eben nur die eine Persönlichkeit vor Augen und schneidet die ganze Rolle auf sie zu. Mit ihr steht und fällt das Stück. Er hat also ein natürliches Interesse daran, diese wichtigste Persönlichkeit in bester Stimmung für sein Werk zu erhalten. Er kommt ihr, so weit es irgend möglich ist, und oft noch weiter als möglich ist, entgegen. Und wenn dieser Künstler den Autor beschwört, ihm das Witzwort zu geben, das der Kollege zu sprechen hätte, der es ja ganz gewiß nicht zur Geltung bringen werde, nun gut, so schreibt er es aus der einen Rolle in die andere hinüber und sucht nach irgend einem Übergang; wenn der wichtige Künstler wünscht, daß das Zwiegespräch aufgehoben und zu einer rollenden Tirade für ihn gemacht werde, nun gut, so wird's gemacht; wenn er sich eine vielleicht sinnwidrige, aber wirksame Nuance dringend erbittet, die ihm persönlich zu statten kommt, auch wenn sie den andern schädigt, nun gut, so wird sie auch bewilligt.

Da haben wir also wiederum eine andere Schattenseite des französischen Systems: die Schädigung des Kunstwerkes durch die übertriebene Rücksicht auf die Begehrlichkeit eines bestimmten Schauspielers.

Brauche ich nach diesen Ausführungen nun noch zu rekapitulieren? Wenige Worte werden jedenfalls genügen. Der deutsche Bühnendichter steht, wenn auch durch höfliche Formen der traurigen Wahrheit ein freundliches Mäntelchen umgehängt wird, noch bis auf den heutigen Tag zu den Bühnenpraktikern in demselben innerlichen Gegensatz, wie es Goethe in seinem herrlichen Vorspiel zum „Faust“ in unvergleichlicher Großartigkeit mit wenigen Strichen gezeichnet hat. Der Dichter gilt noch immer als der unpraktische sonderbare Schwärmer, der Direktor und die lustige Person allein sind es, die genau wissen, worauf es eigentlich ankommt.

In Deutschland ist also der dramatische Dichter das Stiefkind, in Frankreich dagegen der verzogene Liebling der praktischen Bühne. In Deutschland kann er von dem so wichtigen theatralischen Handwerk nicht viel lernen, in Frankreich wird er sogar ohne sein besonderes Zutun mit den Griffen und Pfiffen dieses Handwerks vertraut gemacht.

Der deutsche Bühnendichter arbeitet fast ausschließlich an seinem Pulte, für den französischen beginnt, nachdem die schriftstellerische Arbeit abgethan ist, die gerade so wichtige und beinahe ebenso langwierige auf den Brettern.

Der deutsche Autor steht der Bühne und ihren Angehörigen mehr oder minder fern, der französische

atmet beständig Coulissenluft. Darf man sich nun darüber wundern, daß die französischen Stücke bühnen-sicherer, technisch fertiger und wirksamer sind als die deutschen?

Nun aber die andere, vielleicht die wichtigste Frage: Zahlt die französische Bühnenkunst für die Ausbildung ihrer Dichter in der theatralischen Technik nicht am Ende doch einen gar zu hohen Preis? Ist dieser unglaubliche Zeitaufwand, dieses wochen- und monate- lange Probieren der dramatischen Dichtung selbst förderlich? Wäre es, auch wenn die Verhältnisse in Deutschland es gestatteten, wirklich wünschenswert, daß wir uns das französische System der Einstudierung zu eigen machten?

Diese Frage möchte ich doch nicht bejahen.

Wenn unsere größten Dichter in der Art der Franzosen zum großen Teile in der Bühnenwerkstatt selbst gearbeitet hätten, in beständiger Handhabung des lebenden und toten Materials, das dem freien Schaffen des Geistes die harte und rauhe Gestalt der Wirklichkeit giebt — theaterfestere Stücke würden sie ohne Zweifel geschrieben haben, aber wohl schwerlich schönere dramatische Dichtungen. Ja, ich meine sogar, das, was das Handwerk gewonnen, hätte es der Kunst geraubt. Ein Wort wird das, was ich sagen will, erschöpfend sagen: Faust.

Wir können von den Meistern der französischen

Bühne freilich unendlich viel lernen. Es wäre ein Segen, — und das würde sich bei guter Organisation und zweckmäßiger Arbeitseinteilung auch ermöglichen lassen, — wenn unsere vornehmsten Kunstinstitute auf die Einstudierung neuer Stücke etwas mehr Zeit verwenden wollten, und wenn dem künstlerischen Leichtsinne, der bis zu den höchsten Spitzen hinaufreicht, daß man mit dem ungefähr Fertigen doch schon durchkommen wird, der Garauß gemacht würde. Denn das auf der Probe Unfertiggebliebene bleibt unfertig für alle Zeit.

Es wäre gewiß wünschenswert, wenn dem Autor die Gelegenheit geboten würde, in intimere Beziehungen zu den Bühnenpraktikern zu treten, wenn ihm auf die theatralische Verwirklichung seiner Intentionen durch umfassendere Bühnenarbeit ein größerer Einfluß zugestanden würde als bisher. Aber jedes Volk hat seine Eigenart, und wenn wir von den Franzosen auch lernen können, daß wir vor der unsichtbaren Bühnenarbeit eigentlich mehr Respekt haben sollten, als es jetzt der Fall ist, so wollen wir ihnen doch nicht nachäffen. Und noch heute und auf die besondere Frage, die ich hier behandelt habe, gilt im vollen Umfang, was Schiller vor ungefähr hundert Jahren über die internationalen Beziehungen der dramatischen Dichtung zwischen Deutschland und Frankreich in den herrlichen Versen an Goethe gesagt hat:

Nicht Muster zwar darf uns der Franke werden,
Aus seiner Kunst spricht kein lebend'ger Geist;
Des falschen Anstands prunkende Gebärden
Verschmählt der Sinn, der nur das Wahre preist.
Ein Führer nur zum Bessern soll er werden.
Er komme, wie ein abgeschiedner Geist,
Zu reinigen die oft entweihete Scene
Zum würd'gen Sitz der alten Melpomene!



Über die Kunst des Schauspielers.



Handwritten text, likely bleed-through from the reverse side of the page. The text is faint and difficult to decipher but appears to be a title or heading.

Benoît-Constant Coquelin, der zur Unterscheidung von seinem gleichfalls am Théâtre Français engagierten Bruder Ernst Alexander sich unter dem Namen „Coquelin der Ältere“ eine schauspielerische Berühmtheit errungen, die die Grenzen seines Heimatlandes weit überschritten hat, gehört sicherlich zu den besten unter den lebenden Bühnenkünstlern. Er ist klug, er hat sich redlich bemüht, die Lücken, die seine ursprünglich spärliche Bildung gelassen hat, auszufüllen, — Coquelin ist vom Backtrog auf die Bühne gegangen, — er hat viel gearbeitet und mancherlei gelernt. Zum Schauspieler bringt er von Hause aus ein wohl- lautendes Organ und eine angenehme schmiegsame Gestalt mit. Er sieht gescheit aus, aber sein Gesicht mit den kaum mittelgroßen blinkenden Augen, der Stupsnase und den breiten Lippen ermangelt durchaus der vornehmen Schönheit. Man würde ihn eher für einen behäbigen Pariser Spießbürger und Pfennigrentner, der am Sonntag mit der Angelrute nach Asnières fährt, als für einen großen Künstler halten.

Coquelin, der im Théâtre Français die komischen und Charakterrollen des alten und des neuen Repertoires spielt, den Scapian und Figaro, den Herzog in der „Fremden“ und den Leopold in den „Fourchambault“, ist der unbestrittene Liebling der Pariser. Und mit Recht. Seine Rollen sind von der vollkommensten Sicherheit und Schärfe in den Umrisslinien und frisch und glänzend in der Färbung. Es sind lebensvolle Gestalten, warmblütig und echt, ungemein wirksam und frei von aller Übertreibung. Wenn einer, so ist Coquelin befugt, ein kräftiges Wörtlein mitzusprechen, wenn von der Schauspielkunst die Rede ist, denn er beherrscht seine Kunst wie wenige.

Es ist daher auch nicht verwunderlich, daß Coquelin sich schon vor einigen Jahren einmal zum Rädelsführer und Anwalt seiner Genossen aufgeworfen hat. Der Anlaß dazu war freilich ziemlich geringfügiger Natur, und der besondere Fall hatte für uns Nichtfranzosen kein Interesse. Es handelte sich darum, für einen bedeutenden, von der allgemeinen Gunst des Publikums hochgehaltenen Schauspieler des Théâtre Français, der ein seltenes Jubiläum feierte, aber darum der Bühne doch noch nicht Valet zu sagen brauchte, das Kreuz der Ehrenlegion zu erwirken. Als ein Überbleibsel der längst abgethanen Vorurteile einer grauen Vorzeit gegen die Schauspieler, jener Auffassung, daß die Schauspieler den herumvagabundierenden Jahrmarttsgauklern

an die Seite zu stellen und der bürgerlichen Ehre nicht theilhaftig seien, — selbst dem großen Molière ist ja das ehrliche Begräbniß noch vorenthalten worden, — bestand in Frankreich noch der zum Prinzip erstarkte Brauch, daß Bühnenkünstlern, solange diese ihren Beruf wirklich ausübten, niemals der Orden der Ehrenlegion gegeben wurde. Bei uns in Preußen herrscht, soviel ich weiß, dieselbe Auffassung. Ich glaube nicht, daß einer der thätigen Schauspieler einen Orden besitzt. Die einzige Ausnahme hat man, wenn ich nicht irre, zu Gunsten Theodor Dörings gemacht, der zu seinem fünfzigjährigen Jubiläum vom Kaiser Wilhelm einen Orden erhielt. Liedtcke ist dieselbe Auszeichnung erst bei seinem Scheiden von der Bühne zu teil geworden. In Oesterreich denkt man in dieser Beziehung viel freier. Die Regisseure Lewinsky, Gabillon, Hartmann u. s. w. sind mit dem Franz-Josef-Orden dekoriert, Laroche und Sonnenthal haben sogar die Eiserne Krone und mit diesem Orden den Adel erhalten.

Coquelin erblickte nun in der Vorenthaltung der als eine besondere Auszeichnung angesehenen, durch ein Ordenskreuz am farbigen Bande sichtbar gemachten staatlichen Anerkennung verdienstlicher Leistungen eine Kränkung seiner Kunstgenossen und eine Herabsetzung der Schauspielkunst im allgemeinen. Er veröffentlichte aus diesem Anlaß eine Flugschrift, in der er nach-

zuweisen suchte, daß die Kunst des Schauspielers mit demselben Fug und Recht als eine echte und volle Kunst betrachtet werden müsse wie die Dichtkunst, die Musik, die Malerei, die Bildnerei, die Baukunst, daß sie zu derselben Wertschätzung berechtigt sei, und daß die ausgezeichneten Bühnenkünstler dieselbe Anerkennung beanspruchen dürften wie andere Künstler. Die kleine Flugschrift war nicht gerade bedeutend, aber sie war ehrlich gemeint und nicht schlecht geschrieben. Sie fand denn auch viel Beachtung, und der verhältnismäßige Erfolg dieser harmlosen Auslassung mag den Verfasser, dem der kleine Ausflug auf das litterarische Gebiet sicherlich besonders reizvoll gewesen ist, dazu veranlaßt haben, die in jener Schrift nur oberflächlich gestreiften Bemerkungen über das Wesen der Schauspielkunst etwas tiefer zu erfassen und sich darüber einmal etwas gründlicher auszusprechen.

Diesem Umstande verdanken wir also die größere Abhandlung „Die Kunst des Schauspielers“, die Coquelin vor einiger Zeit in einer Pariser Monatschrift veröffentlicht hat. Ungeahnte und tief verborgene Geheimnisse werden uns freilich nicht offenbart. Die Wichtigkeit und das lehrhafte Pathos, mit denen Coquelin Dinge vorträgt, die sich eigentlich von selbst verstehen, erinnern bisweilen an Hamlet, der sich von seinen Freunden feierlich Schweigen geloben läßt, um ihnen zögernd, im strengsten Vertrauen, die überirdische

Offenbarung zuzuraunen, daß in ganz Dänemark kein Schurke lebt, der nicht ein ausgemachter Bube wäre. Es braucht wirklich kein Geist vom Grabe herzukommen, um uns das zu sagen. Und man braucht kein erster Schauspieler der ersten Bühne der Welt zu sein, um über die Bühnenkunst die recht alltäglichen Wahrheiten und Bekanntheiten auszusprechen, die Coquelin mit wohlgefälliger Breite vorträgt.

Wenn man die Sache bei Licht besieht, so läuft Coquelin's Weisheit eigentlich auf den Satz aus, daß man, um ein guter Schauspieler zu sein, gut Komödie spielen müsse — was ganz ebenso unbestreitbar ist wie die sinnreiche Sentenz des braven Bräsig, der die Menschheit regardiert: daß „die große Armut in unserer Stadt von der Powerteh“ kommt.

Der Schauspieler soll den Dichter verstehen, er soll sich ganz mit dem Wesen der dichterischen Gestalt, die er zu veranschaulichen hat, vertraut machen und sich nun bemühen, eine künstlerische Darstellung zu geben, die dem dichterischen Bilde möglichst entspricht, und zwar durch ein charakteristisches Äußere (Maske), durch Organ und Sprache, durch Haltung, Gebärden und Blicke, ohne Übertreibung, ohne Beschönigung und Verschlimmerung. Die schauspielerische Gestaltung soll kein einfacher Abklatsch des natürlich Gewöhnlichen sein, nicht die absolute Wahrheit, vielmehr die nach den besonderen Bedingungen der Bühnenakustik und Bühnenoptik ge-

modelte Natur, die Kunstwahrheit, nicht die Wirklichkeitswahrheit.

Hamlets Belehrung an die Schauspieler sagt in wenigen Sätzen alles das und viel mehr, als Coquelin in seiner langen Abhandlung vorträgt. Nicht in Allgemeinheiten also, die oft, ja, meistens nicht viel mehr als Gemeinplätze sind, beruht das Beachtenswerte und auch Reizvolle der Coquelinschen Ausführung; wir gewahren dies vielmehr in den Ausführungen von Einzelheiten, von besonderen Fällen aus seiner eigenen Erfahrung. Freilich werden wir bei der Erledigung unserer Aufgabe, die Coquelinsche Abhandlung analytisch wiederzugeben, mit einigen kritischen Anmerkungen zu begleiten und zu ergänzen, um diese Allgemeinheiten nicht ganz herumkommen. Aber auch da, wo uns Coquelin nicht besonders Neues sagen kann, verlohnt es wohl, ihm zuzuhören, wenn er aus seinen eigenen Erfahrungen heraus die noch wenig festgegliederten Gesetze seiner Kunst aufstellt und zu begründen sucht.

Diese Aufstellungen Coquelins, die dem Verfasser offenbar nicht leicht geworden sind, die ihn viel Nachdenken und Mühe bei dem Versuche, dieselben zum Ausdruck zu bringen, gekostet haben, sind in ihrem theoretischen Teile fast durchgängig von liebenswürdiger Naivetät. Es unterliegt kaum einem Zweifel, daß Coquelin sich um das, was lange vor ihm an Geist

und Bildung ihn weit überragende Ästhetiker über die Schauspielkunst geschrieben haben, nicht gekümmert hat; jedenfalls hat er die Bedeutung dieser ästhetischen Untersuchungen nicht zu würdigen gewußt. Daß er die Lehrsätze der alten Griechen und Römer als gar nicht vorhanden betrachtet, ließe sich schon erklären. Denn die Schauspielkunst der Alten war durch die von den unserigen grundverschiedenen Bedingungen der antiken Bühne mit ihrem Schauplatz unter freiem Himmel, durch die ungeheuren Raumverhältnisse und die dadurch bedingten Verstärkungsmittel der Erscheinung und des Organs: Maske, Stelzenschuh und Schallrohr, sowie durch die eigentümliche Einrichtung des Chors, eine im wesentlichen andere Kunst.

Befremdlicher erscheint es, daß er Shakespeares goldene Worte im „Hamlet“, die meines Erachtens in einer Abhandlung über die Schauspielkunst gar nicht umgangen werden können, unberücksichtigt gelassen hat. Und geradezu unverständlich ist es, daß Coquelin diese sehr bemerkenswerten Schriften Riccobonis und Sainte-Albines mit keiner Silbe erwähnt, daß er diese sehr wahrscheinlich überhaupt nicht gekannt hat.

Diese Schriften: „L'art du théâtre. Par François Riccoboni. Paris, 1750“ und „Le comédien. Par Remond de Sainte-Albine. Paris, 1747“ enthalten so viel vortreffliche Bemerkungen über die Bühnenkunst, daß Lessing die erstere vollständig übersetzt und aus.

der letzteren einen sehr umfangreichen Auszug gegeben hat. Coquelin hätte diese gehaltvollen Schriften entschieden kennen sollen. Daß ihm auch von Lessings bedeutendsten ästhetischen Untersuchungen der Schauspielkunst, wie sie sich an vielen Stellen der „Hamburgischen Dramaturgie“ verstreut finden, und von der dramaturgischen Skizze zu der leider nicht ausgeführten Schrift Lessings über körperliche Beredsamkeit etwas hätte zu Ohren kommen sollen, wäre von dem Franzosen wohl zu viel verlangt gewesen.

Da nun Coquelin von all dem, was vor ihm über das von ihm behandelte Thema gesagt und geschrieben worden ist, so gut wie nichts kennt und alles aus sich selbst heraus, aus seiner eigenen Wahrnehmung durch eigene Erfahrungen giebt, umständlicher, mühseliger und schwerfälliger, als es wohl nötig gewesen wäre, so macht er oft den Eindruck eines Sonderlings, der, um in seine Wohnung zu gelangen, auf einer halbsbrecherischen Strickleiter mit klopfendem Herzen hinanklimmt und die Scheiben einschlägt, anstatt gemächlich durch die offene Hausthür über die bequeme Treppe zu gehen. Aber gerade das Nichtwissen, die gewiß überflüssigen, aber redlichen Anstrengungen verleihen der Arbeit Coquelins eine gewisse Anmut und lebenswürdige Frische.

Lessing stellt die Schauspielkunst im System der Künste zwischen die bildenden Künste und die Dichtkunst.

Er bezeichnet sie als „sichtbare Malerei“, und deshalb muß Schönheit ihr höchstes Gesetz sein. Da sie aber zugleich transitorische Malerei ist, so kann sie ihren Stellungen nicht die Ruhe der Antiken geben. „Sie darf sich, sie muß sich das Wilde und Freche öfters erlauben, nur muß sie nicht allzulange darin verweilen, nur muß sie es durch die vorhergehenden Bewegungen allmählich vorbereiten und durch die darauffolgenden wieder in den allgemeinen Ton des Wohlstandigen auflösen, nur muß sie ihm nie alle die Stärke geben, zu der sie der Dichter in seiner Bearbeitung treiben kann. Denn sie ist zwar eine stumme Poesie, aber die sich unmittelbar unseren Augen verständlich machen will; und jeder Sinn will geschmeichelt sein, wenn er die Begriffe, die man ihm in die Seele zu bringen giebt, unverfälscht überliefern soll.“

Den Unterschied zwischen der produktiven und der reproduktiven Kunst läßt Coquelin kaum gelten. Wenigstens hält er sich bei dieser doch nicht ganz unwesentlichen Unterscheidung nicht weiter auf. Er sagt: „Zur Hervorbringung eines Kunstwerks nimmt der Maler die Farben, Leinwand und Pinsel, der Bildhauer Thon oder Marmor, Modellierholz und Meißel, der Dichter die Sprache und die Leier, Rhythmus, Tonfall und Reim. Die eine Kunst unterscheidet sich von der andern also nur durch das Werkzeug. Das Werkzeug des Schauspielers ist er selbst, ist sein eigenes Individuum.

Zur Hervorbringung seiner künstlerischen Leistung bearbeite er sein eigenes Wesen, sein Gesicht, seinen Körper, sein Leben. Daraus ergibt sich, daß der Schauspieler ein zweiteiliges Wesen sein muß. Das eine, A, erfährt die Persönlichkeit, die künstlerisch darzustellen ist, im Sinne des Dichters, der sie geschaffen hat. Nach diesem geistigen Modell stellt er mit sich selbst, mit seinem Werkzeug B, das veranschaulichte Kunstwerk her.“ Diese Zweiteilung des erfassenden, beobachtenden, geistig thätigen A und des mit mehr oder minder geschickter Wandlungsfähigkeit verwirklichenden körperlichen B hält Coquelin für das charakteristische Merkmal des Schauspielers, der zugleich Virtuose auf dem Instrument ist und das Instrument selbst.

Für diese etwas geheimnisvollen A und B setzt Riccoboni einfacher und verständlicher die Begriffe „Einsicht“ und „Ausdruck“.

* * *

Wenn der Schauspieler eine neue Rolle zu „schaffen“ hat, so hat er sich zunächst durch ernstes, aufmerksames und wiederholtes Lesen des Stückes mit dem Gesamtinhalt vertraut zu machen und insbesondere die Persönlichkeit, die er darzustellen hat, durch das, was sie selbst sagt oder was über sie gesagt wird, durch die Situationen, in denen sie erscheint, ins Auge zu fassen

und so genau kennen zu lernen, daß er sie leibhaftig vor sich zu sehen glaubt.

Diese Gabe der lebenskräftigen Veranschaulichung hält Coquelin für die Grundbedingung der guten Komödie. Der Schauspieler, der die dichterischen Gestalten nach seiner eigenen Individualität sich zurechtlegt, ist kein großer Künstler. Der Darsteller hat sich vielmehr dem dichterischen Willen rückhaltslos unterzuordnen. Der Dichter stellt ihm das Modell hin, und diesem hat sich der Darsteller anzuschmiegen, mit diesem muß er vollkommen verwachsen.

Der Schauspieler sieht also die vom Dichter geschaffene Gestalt vor sich und empfindet mit ihr. Außerlich und innerlich verschmilzt er mit ihr. Da ist also A thätig.

Nun kommt B an die Reihe. Jene Gestalt, die A zu veranschaulichen hat, kann nur so gekleidet sein. Der Künstler legt die Gewandung an und probiert diese, bis sie der Bekleidung des geistigen Vorbildes genau entspricht. Und so ist's mit den Bewegungen, mit dem Gesicht, mit allem Außerlichen bis das gefügige B den künstlerischen Absichten des A vollkommen genügt. Nun muß der richtige Ton gewählt werden, die richtige Stimmlage, das Tempo, und dann und hauptsächlich der überzeugende Ausdruck für die Empfindung.

Die Individualität des Schauspielers muß hinter

seiner Gestaltung vollkommen verschwinden. Das ist das oberste Gebot, das Coquelin aufstellt.

Man soll also nicht sagen: „Da ist Friedrich Haase,“ man soll sagen: „Da ist ja der alte Klingsberg!“

Das Ideal des Schauspielers wäre nach Coquelins Auffassungen derjenige, der sein B, seine Körperlichkeit für jede besondere Aufgabe ganz nach dem Willen des A, der geistig thätigen Kraft, modeln, der als leidenschaftlicher, sinnlich liebender Jüngling Romeo ebenso glaubhaft wäre wie als mißtrauischer Filz Harpagon. Der Verwirklichung dieses Ideals aber steht unsere Natur, die bei aller Wandlungsfähigkeit und aller virtuosen Ausbildung des Körperlichen doch schwerfällig und mehr oder minder einseitig bleibt, hindernd im Wege.

Unter den Schauspielern giebt es nun allerdings so scharf ausgeprägte einseitige Individualitäten, die sich unbändig wider Willen und immer vordrängen, die dabei aber zugleich so lebenswürdig oder so interessant sind, daß sie gleichwohl bedeutende Künstler genannt werden müssen, wenn sie auch von der Regel, daß die Individualität des Schauspielers hinter der dichterischen Schöpfung zu verschwinden habe, eine Ausnahme machen.

Coquelin führt ein sehr überzeugendes Beispiel an, den Schauspieler Felix, der in den fünfziger und

sechziger Jahren zu den beliebtesten Künstlern von Paris zählte.

Felix war immer Felix, das ist richtig. Er spielte die Rollen der philosophischen Freunde, die den Helden während der Handlung begleiten und in möglichst geistvoller Form aphoristisch und sententiös alles mögliche, was sich über den Konflikt und die Charaktere des Stückes als vox populi sagen läßt, in kurzen eingestreuten Bemerkungen und in einigen wohlgegliederten Tiraden, denen jedesmal ein Beifallsturm folgt, zum besten geben.

Diesem neben der Handlung einher schlendernden oder eigentlich über der Handlung schreitenden Freunde werden jene Betrachtungen in den Mund gelegt, die Lessing die „moralischen Stellen“ genannt und über deren Vortrag er in seiner „Dramaturgie“ eine lange Abhandlung geschrieben hat. Schauspieler, die es ernst mit ihrer Kunst meinen, sollten diese Abhandlung auswendig lernen!

Lessing sagt, daß diese „moralischen Stellen“ ohne Stocken, ohne den geringsten Anstoß, in einem ununterbrochenen Flusse der Worte mit einer Leichtigkeit gesprochen werden müssen, daß sie keine mühsamen Ausframungen des Gedächtnisses, sondern unmittelbare Eingebungen der gegenwärtigen Lage der Sachen scheinen. Ebenso fordert er unbedingt, daß kein falscher Accent uns argwöhnen lasse, der Schauspieler

plaudere, was er nicht verstehe. Er muß uns durch den richtigsten, sichersten Ton überzeugen, daß er den ganzen Sinn seiner Worte durchdrungen habe. Aber damit nicht genug — die Seele muß ganz gegenwärtig sein; sie muß ihre Aufmerksamkeit einzig und allein auf das Reden richten.

Und vor allem fordert Lessing noch: Empfindung. Darüber spricht er sich in sehr eingehender, ungemein scharfsinniger und anregender Weise aus; ich kann hier auf diese wundervollen Ausführungen, drittes und viertes Stück der „Dramaturgie“, nur flüchtig verweisen.

Der von Coquelin angeführte Schauspieler Felix erfüllte nun diese von Lessing aufgestellten Forderungen in nahezu vollkommener Weise. Er besaß in seinem Vortrage bei größter Natürlichkeit und Liebenswürdigkeit etwas ungemein faustisch Witziges und zugleich gemüthlich Humorvolles und eine Kunst, mit nirgends wahrnehmbarer Absichtlichkeit die Pointen treffsicher in das Publikum zu schleudern, die geradezu bewunderungswürdig war. Er war freilich immer derselbe, aber daraus mochte ihm kein Mensch einen Vorwurf machen, denn er war immer geistreich, sprühend und behaglich. Und hier hat die schauspielerische Individualität in hohem Grade anregend und befruchtend auf die dramatische Dichtung Frankreichs gewirkt. Dieser von Felix in unerreichter Weise dargestellte philosophierende

Freund, gewissermaßen eine modernisierte und individualisierte Umgestaltung des antiken Chors, ist durch den besonderen Reiz, den dieser Künstler der von ihm wirklich „geschaffenen“ Persönlichkeit zu geben wußte, im modernen französischen Lustspiel ein ständiger Typus geworden. Wir begegnen ihm in der „Armen Löwin“ von Emilie Augier als Bordoignon, wir finden ihn in fast allen Dumas'schen Stücken wieder, am glänzendsten in der „Fremden“ als Professor Remonin.

Und gilt nicht das Gleiche bis zu einem gewissen Grade auch von unserem großen Theodor Döring? Freilich besaß dieser wunderbare Künstler eine erstaunliche Wandlungsfähigkeit. Sein Dorfrichter im „Zerbrochenen Krug“, sein Attinghausen im „Tell“, sein Bankier Müller im „Liebesprotokoll“, sein Wirt in der „Minna“, sein Mephisto und Nathan und all die anderen unvergeßlichen Leistungen des großen Künstlers waren untereinander allerdings grundverschieden; aber trotz der Verschiedenheit dieser Charaktere durchbrach die urkräftige Natur dieses in Wahrheit gottbegnadeten Schauspielers immer wieder die dichterische Gestaltung, und es war Döring, den wir beklatschten, dem wir zujubelten.

Mit diesen Künstlern, deren starke Eigenart die ihnen zur Darstellung anvertrauten dichterischen Gestalten ganz durchsättigt und beherrscht, darf man nicht jene anderen verwechseln, die eigentlich immer nur eine

Rolle spielen, diese aber allerdings in geradezu vollkommener Weise und mit packendster lebensvoller Echtheit. Es sind ja auch große Künstler in ihrer Art, in ihrer Einseitigkeit. Sobald sie sich aber an der Lösung einer ihrer Individualität fernerliegenden Aufgabe versuchen, büßen sie an ihrer Bedeutung erheblich ein. Einen Typus haben sie geschaffen, der bisweilen sogar bleibt, und das ist gewiß viel, aber es ist eben nur ein Typus. Coquelin erinnert an Paulin-Ménier, der den Verbrecher Choppard in dem Schauderdrama: „Le courrier de Lyon“ mit graufigem Realismus in berückender Wahrhaftigkeit darstellte, der in dieser einen Rolle Wunderbares leistete, im übrigen jedoch nur viel Geringwertigeres bot. Ich habe eben schon auf Friedrich Haase verwiesen, der den alten Edelmann und vornehmen Sonderling, mag er nun Rocheferrier in der „Partie Pikett“ oder auch Klingsberg heißen, mit ganz wunderbarer Echtheit im Gesamtwesen und in allen kleinen bezeichnenden Zügen darstellt, der in dieser Rolle geradezu unübertrefflich genannt werden darf, in anderen Rollen dagegen die erwärmende Naturwahrheit oft vermissen läßt. Ich könnte auch auf Friederike Goffmann verweisen, die anmutigste, die alleinige „Grille“, die auch in allen anderen Rollen immer nur die Grille gewesen ist. Und um ein recht schlagendes Beispiel anzuführen, möchte ich hier einen Schauspieler nennen, dessen Name unter unseren Bühnenberühmt-

heiten nicht ohne weiteres mit erwähnt zu werden pflegt, Ich meine Herrn Pander, der in einem mittelmäßigen Stücke: „Heinrich Heines' junge Leiden“ von Mels, den jüdischen Hühneraugenoperator Hirsch mit geradezu vollkommener Meisterschaft gespielt hat. Es war eine Kunstleistung ersten Ranges, von vollendeter Wahrheit und überwältigender Komik. Ein Künstler, der eine Gestalt so lebensvoll, so ganz und gar echt darzustellen vermocht, dessen drastisches Spiel allein dem mittelmäßigen Stück zu einem großen und verhältnismäßig dauerhaften Erfolge verholfen hat, — ein solcher Künstler, sollte man meinen, müßte doch auch in anderen Aufgaben bemerkenswerte schauspielerische Qualitäten an den Tag legen können. Das war aber durchaus nicht der Fall. In allen anderen Rollen war dieser Schauspieler mehr oder weniger unbedeutend. Ich habe ihn als französischen Marquis gesehen, da war er auch der Hühneraugenoperator Hirsch.

* * *

Nachdem nun Coquelin das Allgemeine, in dem er sich offenbar am wenigsten behaglich fühlt, abgethan hat und also zu dem Resultat gelangt ist, daß der Schauspieler zunächst vollkommen in den Geist und in die Seele der von ihm zu veranschaulichenden dichterischen Gestalt einzudringen und sich diese Schöpfung des Dichters geistig so lebhaft zu vergegenwärtigen habe, daß sie als leibhaftiges Modell vor ihm steht,

daß alsdann der Schauspieler dieses Modell möglichst vollkommen nachzubilden trachten und deswegen seinen Körper, seine Stimme, seinen Gesichtsausdruck, seine Bewegungen durchaus in der Gewalt haben müsse, — Lessing würde sagen: daß der Schauspieler das dichterische Wort mit „körperlicher Beredsamkeit“ zu veranschaulichen habe, — geht unser ästhetisierender Künstler auf das Besondere über.

Coquelin legt zwar auf das Äußerliche in der Charakterisierung, auf das malerisch Echte und Zutreffende im Kostüm, in der Maske, in der Haltung großen Wert, aber ungleich höher stellt er den Vortrag.

Methodisch ganz richtig verlangt er zur Erzielung des künstlerischen Vortrags vor allem andern die Richtigkeit und Deutlichkeit der Aussprache (articulation). Die deutliche Aussprache bezeichnet er als eine Höflichkeit gegen das Publikum. Das Publikum hat in der That unzweifelhaften Anspruch darauf, den Schauspieler mühelos zu verstehen.

Die Bühnenaussprache ist eine andere als die des gewöhnlichen Lebens. Die Forderung, daß man auf der Bühne gerade so sprechen solle wie im Salon, beruht auf einer Verkennung der besonderen Verhältnisse und der Kunstgesetze der Bühne. Gewisse Nachlässigkeiten in der Aussprache der einzelnen Buchstaben, im Verschlucken der Silben u. s. w., die im gemütlichen Geplauder, im kleinen Raume, in beschränktem Kreise

üblich und statthaft sind, würden auf der Bühne unerträgliche Unarten werden. Der Bühnenkünstler muß im allgemeinen viel schärfer und korrekter sprechen, als es im gewöhnlichen Verkehr vonnöten ist. Eine einfache Übertragung der sogenannten „Natürlichkeit der Sprache“ auf die Bühne wäre durchaus unkünstlerisch und verwerflich.

Ebenso schädlich wäre es aber auch, wenn der Künstler die für die Bühne notwendigen Modifikationen der Aussprache übertreiben wollte. Die Aussprache des Schauspielers soll nicht etwa pedantisch deutlich, nicht geziert klingen, sie soll nicht gekünstelt sein, sondern kunstgerecht. Und die Kunst des Schauspielers hat sich gerade dadurch zu bewähren, daß das Publikum die für die Bühne erforderlichen Umgestaltungen der Aussprache, der schärferen Ausprägung der einzelnen Laute nicht gewahr wird. Von einem guten Sprecher muß das Publikum glauben, er spreche ganz so, wie man im gewöhnlichen Leben spricht, wenn er auch thatsächlich seine besondere Bühnensprache hat.

In dieser Beziehung steht Coquelin genau auf dem entgegengesetzten Standpunkt der Sainte-Albineschen Forderungen. Dieser sagt: „Es ist ein unverbrüchliches Gesetz für die komischen Schauspieler, daß sie ebenso recitieren müssen, als sie außer dem Theater reden würden, wenn sie sich wirklich in Umständen befänden, in welchen sich die Personen, die sie vorstellen, befinden.“

Dagegen sagt Coquelin: „Man komme mir nur nicht mit der Natürlichkeit im Sprechen und führe mir nur nicht die Leute an, die es für entbehrlich halten, deutlich auszusprechen, die vor dem Publikum gerade so schwätzen, als ob sie bei Tisch säßen, die sich unterbrechen, wiederholen und mit der Cigarre im Munde die Worte zerknautschen und blabbern (bafouillent). Die Bühne ist kein Salon, und wenn man zu einer Gesellschaft von 1500 Zuhörern in einem Schauspielhause zu sprechen hat, so ist das etwas anderes, als ob man am Kamin mit ein paar guten Freunden plaudert. Wenn man nicht lauter spricht, wird man einfach nicht gehört, und wenn man nicht schärfer ausspricht, wird man einfach nicht verstanden.“

* * *

Ohne rechten Zusammenhang mit dem Vorigen geht Coquelin nun auf einen andern Punkt über, auf die Frage, wie sich der Schauspieler dem dichterischen Worte gegenüber zu stellen habe. Er verlangt absolute Unterwürfigkeit. Das, was der Dichter geschrieben hat, mag er so oder so nach seiner Auffassung sprechen, aber er muß unbedingt die Worte des Dichters bringen, nicht mehr und nicht weniger. In diesem Punkte zeigt sich unser Künstler von unerbittlicher Strenge.

Er bestreitet freilich nicht die Möglichkeit, daß ein glücklicher Einfall eines Schauspielers unter Umständen

der Rolle und damit auch dem Ganzen, dem Werke, zu gute kommen könne. Aber um der Möglichkeit dieses auf alle Fälle ziemlich geringfügigen Vorteils willen mag er die Gesamtheit nicht gefährdet wissen. Jeder Schauspieler ist bekanntlich der Ansicht, daß seine Einfälle, seine Zuthaten — in unserem Schauspieler-Kauderwelsch sagt man: „Nuancen“ — vortreffliche seien, auch wenn sie in Wahrheit nichts weniger als das, vielmehr nur zu oft abscheulich geschmacklos und unerlaubte Verfündigungen an dem Geiste der Dichtung sind. Und was sollte denn aus den dramatischen Dichtungen werden, wenn dem Schauspieler ohne weiteres das Recht zugestanden würde, sich, wann es ihm paßt, zum unerbetenen Mitarbeiter zu machen!

Diese Mahnung sollte auch bei uns beherzigt werden, denn gerade in dieser Beziehung herrscht bei uns eine unglaublich lockere Auffassung, und die Verwilderung ist geradezu zum System erhoben. Man erinnere sich, daß vor gar nicht langer Zeit ein allerdings sehr origineller und hochbegabter, aber völlig ungleichartiger Künstler zum Abschluß eines ihm angebotenen Vertrages geradezu die Bedingung aufstellte, die von ihm gespielten Rollen nach seinem Ermessen sich „einzu richten“, und daß er, als diese wirklich naive Forderung mit Recht zurückgewiesen wurde, sich in einem für die Öffentlichkeit bestimmten Schreiben rühmte, durch seine geistvollen Zusätze einer von ihm dargestellten Rolle

erst die rechte Würze und Wirkung gegeben zu haben! Er verlangte für seine Verballhornungen und Verhunzungen obendrein noch Anerkennung.

Was aus den dramatischen Dichtungen durch diese schauspielerischen Zuthaten mit der Zeit werden kann und wird — wir erleben es täglich. Wir brauchen uns nur eine Vorstellung von Freytags „Journalisten“ im Berliner Schauspielhause anzusehen. Herr Bollmer ist sicherlich einer der lebenswürdigsten und talentvollsten Künstler, die unsere Bühne gegenwärtig zählt. Das verhindert aber nicht, daß wir ihm durchaus das Recht versagen, seine Mätzchen in die anmutige, geschmackvolle und schriftstellerisch wunderbar reine Sprache Gustav Freytags einzustreuen. Wohl lachen wir einen Augenblick über die Scherze, die Bellmaus-Bollmer in höchst ergötzlicher Weise vorbringt; wenn aber die Gardine heruntergelassen ist, ärgern wir uns doch darüber, daß wir uns von diesen ungehörigen Späßen haben überrumpeln lassen und mit Bollmer fürlieb genommen haben, da, wo wir auf Gustav Freytag Anspruch hatten. Der „ehrliche Schauspieler“, sagt Coquelin, soll nicht mehr Geist haben als der Dichter.

Freilich gesteht er zu, — und das macht ihm natürlich besondere Freude, — daß die Leistung eines Schauspielers ersten Ranges unter Umständen bedeutender sein könne als die dichterische Vorlage, daß in Wahrheit in bestimmten Fällen dem darstellenden Künstler der Löwen-

anteil am Erfolge zufällt, und daß hinter der schauspielerischen Leistung die des Bühnenschriftstellers erheblich zurücksteht. Aber er beeifert sich, hinzuzufügen, daß dieser Ausnahmefall doch nur da Platz greife, wo ein Schauspieler von hervorragender Begabung in fragwürdigen und mittelmäßigen dramatischen Machwerken auftrete.

Als eine solche glänzende Ausnahme führt er den berühmten Schauspieler Frédéric Lemaître an, einen Künstler von glänzendsten Gaben, der allerdings von dem eigentümlichen Geschick verfolgt gewesen ist, seine herrlichsten Triumphe in recht mittelmäßigen Stücken zu feiern. Daß der berühmte, typisch gewordene „Robert Macaire“ in der Darstellung des „Talma der Boulevards“ — wie man Frédéric Lemaître genannt hat — bedeutender war als der schriftstellerische der längst vergessenen Autoren Antier und Saint-Armand, ist freilich unbestreitbar. Ich habe den großen Schauspieler, der im Januar 1876 im tiefsten Elend in Paris gestorben ist, nur noch als Ruine gesehen, aber trotz der gewaltigen Verwüstungen des Alters, trotz der rauhen und krächzenden Stimme und der Zappigkeit der Bewegungen von dem siebenjährigen Greise noch den Eindruck eines seltenen und großartigen Künstlers empfangen.

* * *

Nach dieser Abschweifung kommt Coquelin auf den Vortrag zurück und stellt hier den Grundsatz auf: man

soll auf der Bühne nicht „sprechen“, wie man im gewöhnlichen Leben spricht, man soll „sagen“, — nicht „parler“, sondern „dire“. „Sprechen“ heißt soviel wie durch Lautgliederung Wörter hörbar machen. Das „Sagen“ geht immer auf einen bestimmten Inhalt, es hebt den Sinn hervor. Man kann sehr viel sprechen und dabei doch sehr wenig sagen. Coquelin führt diesen Satz so aus: „Unter «Sagen» verstehe ich, daß man den Sätzen und wichtigen Wörtern ihren eigentlichen Wert giebt, über diese Stelle schnell hinweggeht und sie kaum streift, bei jener andern im Gegenteil rastet und ihr einen schwereren Accent giebt. Ich verstehe darunter die richtige Verteilung von Höhe und Tiefe, Licht und Schatten. «Sagen» heißt soviel wie Modellieren. Der Satz, der, wenn man ihn nur «spricht», in einheitlicher Eintönigkeit erstarrt, gewinnt an Geschmeidigkeit und Gestaltung, wenn man ihn «sagt», er wird kunstgerecht.“

Coquelin sagt hier mit anderen Worten ganz dasselbe, was Lessing über den Vortrag ausspricht. Lessing bezeichnet es nur wissenschaftlicher und schärfer: er beansprucht für den Vortrag des Schauspielers die „intensiven Accente“, das heißt die angemessene Hervorhebung des Wichtigen durch stärkere Betonung, oder, wenn das Organ dazu nicht ausreicht, durch das Tempo.

Es versteht sich, daß Coquelin seine Forderung: daß der Schauspieler auf der Bühne „sagen“ müsse, nicht

bis zur äußersten Konsequenz treiben will. Da, wo der Dichter nichts zu sagen hat, soll auch der Schauspieler eben nur „sprechen“. Und es ist ebenso geziert, alles in dem sogenannten natürlichen Tone ohne besondere Unterscheidung und Hervorhebung einfach herunterzuschwätzen, wie in jedem Satze sich wichtig zu thun. „«Sprechen» allein genügt nicht; alles zu «sagen», wäre übertrieben; die Wahrheit liegt in der Mitte. Die Hauptsache ist, daß der Schauspieler verstanden wird, und deswegen muß er sich daran gewöhnen, nicht zu schnell zu sprechen.“

„Es wird vielleicht befremdlich erscheinen,“ fährt Coquelin fort, „daß gerade ich diesen Rat erteile, denn ich gelte als einer der größten Schnellsprecher. Aber ich bemühe mich immer, dabei klar und deutlich zu bleiben. Und die Deutlichkeit im Schnellsprechen erlernt man nur, wenn man zunächst sehr langsam die Sätze spricht, die Silben voneinander loslöst, ohne sie auseinanderzuhacken, ihnen die richtigen Accente giebt, die Interpunction beobachtet und die Stärke des Tones nach der Räumlichkeit bemißt. Im Salon darf man nicht losdonnern und im großen Schauspielhause nicht säufeln. Giebt man einer längeren Rede das richtige Licht und den richtigen Schatten, den richtigen Rhythmus, so erhält sie schon durch den Vortrag, wenn sie auch gar nicht bedeutend ist, eine Art von poetischem Reiz. Und von ganz besonderer Wichtigkeit ist dabei das Tempo (mouvement).“

Auch in diesem Punkte begegnet sich unser Empiriker mit dem feinsinnigen Ästhetiker Lessing. Auch Lessing betrachtet das Tempo und den Wechsel des Tempos als eine besondere Feinheit, von der leider die meisten Schauspieler gar keine Ahnung haben. „Man weiß,“ sagt er im achten Stück seiner Dramaturgie, „was in der Musik das Mouvement heißt; nicht der Takt, sondern der Grad der Langsamkeit oder Schnelligkeit, mit welchem der Takt gespielt wird.“ Wir haben für das Wort „mouvement“ jetzt das italienische Wort „Tempo“ angenommen. „Dieses Mouvement,“ fährt Lessing fort, „ist durch das ganze Stück einförmig: in dem nämlichen Maße der Geschwindigkeit, in welchem die ersten Takte gespielt worden, müssen sie alle, bis zu den letzten, gespielt werden. Diese Einförmigkeit ist in der Musik notwendig, weil ein Stück nur einerlei ausdrücken kann und ohne dieselbe gar keine Verbindung verschiedener Instrumente und Stimmen möglich sein würde. Mit der Deklamation hingegen ist es ganz anders.“ Die verschiedenen Glieder einer Periode dürfen nie mit einerlei Geschwindigkeit gesprochen werden, es ist vielmehr der Natur gemäß, „daß die Stimme die geringfügigern schnell herausstößt, flüchtig und nachlässig darüber hinschlüpft, auf den beträchtlichern aber verweilet, sie dehnet und schleift und jedes Wort und in jedem Worte jeden Buchstaben uns zuzählet. Die Grade dieser Verschiedenheit sind unendlich . . . Die Wirkung

ist unglaublich, die dieses beständig abwechselnde Mouvement der Stimme hat, und werden vollends alle Abänderungen des Tones nicht bloß in Ansehung der Höhe und Tiefe, der Stärke und Schwäche, sondern auch des Rauhen und Sanften, des Schneidenden und Runden, sogar des Holprigten und Geschmeidigen an den rechten Stellen damit verbunden, so entstehet jene natürliche Musik, gegen die sich unfehlbar unser Herz eröffnet, weil es empfindet, daß sie aus dem Herzen entspringt und die Kunst nur insofern daran Anteil hat, als auch die Kunst zur Natur werden kann."

„Kunst und Natur

Sei auf der Bühne eines nur."

hat Lessing an einer andern Stelle gesagt.

Für die Wichtigkeit, welche das „Mouvement“, das Tempo im Vortrage hat, ja, wie dieses Tempo unter Umständen im Vortrage das Wichtigste sein kann, sogar wichtiger als das gesprochene Wort selbst, führt Coquelin ein sehr drastisches Beispiel an. Er erzählt uns eine Geschichte von Provost, dem köstlichen komischen Alten des Théâtre Français (gestorben 1865), der nicht wieder ersetzt worden ist. Provost hatte eine lange Tirade zu sprechen, die in großer Geschwindigkeit vorgetragen werden mußte. Das Publikum hielt den Atem an, um seinem Vortrage zu folgen. Auf einmal, unmittelbar vor dem effektvollen Abschluß, merkt Provost, daß das Gedächtnis ihm versagt. Er fühlt sogleich, daß er

das Tempo jetzt nicht verlangsamten darf und nicht Zeit hat, auf den Anschlag des Souffleurs zu warten. Was thut er? Er hastet sich mit den Worten des Dichters so weit es geht, und als diese sich seinem Gedächtnis nicht mehr darstellen, spricht er weiter, noch schneller, noch lauter, Wörter ohne Sinn und Verstand, überhaupt keine französischen Wörter, irgend etwas, Laute, nur richtig im Rhythmus, richtig in der Stärke, richtig in der Schnelligkeit. Und als er aufhört — donnernder Applaus!

Er hatte sich durch das „Mouvement“ verständlich gemacht, hatte durch das Mouvement die Zuschauer ergriffen, ohne daß diese die Worte hörten . . .

Zwei Verse sprach er in diesem wunderlichen Kauderwelsch, in diesem improvisierten Bolapük, von dem das Publikum natürlich nichts verstehen konnte, das es aber leidenschaftlich beklatschte, weil es richtig in der Stimmung des Ganzen war. So sehr hatte die Bewegung, der Accent und hauptsächlich das Tempo diese selbsterfundene Sprache beredt, wirkungsvoll und verständlich gemacht.

Einen ganz analogen Fall erzählt Holtei in seinen Schauspielermemoiren. Holtei behauptet, daß er selbst einen seiner Zeit berühmten Darsteller des Ferdinand den ersten Aktluß in „Kabale und Liebe“ also habe sprechen hören: „Umengle Dich mit dem ganzen Gurte Deines Stolzlands! Ich verjüngle Dich — ein deutscher Werfling!“ und daß diese herrlichen Worte, mit dem vollsten Brustton der Überzeugung, mit sprechender Ge-

bärde, in richtigem Tonfall und in richtigem Tempo vorgetragen, das Publikum zu begeistertem Beifall hingerissen haben.

Auf die Ausbildung der Stimme und auf deren Modulationsfähigkeit legt Coquelin in Übereinstimmung mit allen, die über die Schauspielkunst geschrieben haben, großen Wert. Wie diese, so empfiehlt auch Coquelin beständige Organübungen in allen Stimmlagen.

Der Klang der Stimme muß in Übereinstimmung mit dem Charakter der dargestellten Persönlichkeit sein. Es ist daher notwendig, daß das Organ sich die Fähigkeit aneigne, die verschiedenartigsten Klangfarben anzunehmen. Den Figaro kann man sich nur mit einem scharfen, hellen, beißenden Organ denken, die Stimme des Tartüff muß einen sinnlich weichen, salbungsvollen Klang haben. Coquelin führt das in wortreichen Erörterungen noch an vielen anderen Beispielen aus, die füglich unberücksichtigt bleiben können, da es sich um Selbstverständliches handelt.

* * *

Das Äußere des Schauspielers, namentlich das Gesicht, ist natürlich von großer, oft entscheidender Bedeutung für die Wahl des Fachs, zu dem der Künstler von der Natur selbst bestimmt zu sein scheint. Coquelin stellt mit Recht den Satz auf, daß es Künstler giebt, die zu lebenslänglicher Jugend auf der Bühne als erste

Liebhaber bestimmt, man könnte beinahe sagen: verurteilt sind. Aber er hat, glaube ich, unrecht, wenn er das Gesicht als Hauptmotiv für diese Bestimmung anführt. Gesicht und Gestalt sind meines Erachtens auch hier nur mitbeteiligte Faktoren. Sene Künstler, die Coquelin im Auge hat, werden vielmehr durch die Gesamtheit ihres Wesens, durch ihre Haltung, ihre Gebärden, durch den Klang ihrer Stimme, durch Ausdruck und Empfindung auf dieses oder jenes bestimmte Fach auf die Dauer ihres Lebens angewiesen, und Coquelin selbst bestätigt diese Auffassung, da er den berühmten jugendlichen Liebhaber des Théâtre Français, Delaunay, als ein Beispiel des Nichtalterkönnens auf der Bühne anführt. Delaunay hat mit sechzig Jahren die jugendlichsten Rollen gespielt, und so glaubhaft, so bezaubernd, so einschmeichelnd und liebenswürdig wie keiner nach ihm.

Dieses Wunder ist doch gewiß nicht durch sein Gesicht allein bewirkt worden. Denn Delaunay widersprach sogar der Forderung, die Coquelin an die Darsteller der ersten Liebhaberrollen stellt: er war durchaus nicht schön. Seine aufwärtstrebende Nase mit den großen Nasenlöchern war sogar unschön. Aber daran dachte kein Mensch, wenn man Delaunay auf den Brettern sah. Er hatte im Ausdruck seines Gesichts etwas so Freundliches, bestechend Liebenswürdiges und in seinem ganzen Gebaren, in seiner Sprache, in seinem Vortrage

eine so seelenvolle zärtliche Innigkeit, daß man die jungen Mädchen, die sich auf der Bühne in ihn zu verlieben hatten, vollkommen begriff.

Auch unser Emil Devrient gehörte zu jenen Künstlern, die sich auf der Bühne die ewige Jugend zu bewahren schienen und die in hohem Alter noch auf den Brettern durch die Begeisterung und den schwunghaften Idealismus des schwärmerischen Jünglings das Publikum bezauberten. Freilich besaß Emil Devrient einen schönen edelgeschnittenen Kopf. Aber nicht dadurch rief er die Täuschung der holden Jugendlichkeit hervor. Er war als Künstler jung in allem geblieben. Vor allem hatte sein Organ den wunderbaren Wohlklang der Jugend bewahrt, dessen Schönheit den Künstler mitunter zu einem wohlgefälligen Singsang verleitete. Jung und rund waren seine Bewegungen geblieben und jung auch seine Empfindungen. Deswegen jubelte das Publikum ihm zu, wenn er auf den Brettern erschien, deswegen sah es ihm die kleinen Geziertheiten in der Schönrednerei der alten Schule freundlich nach. Um der Schönheit seines Gesichts willen würde man sich schwerlich so ereifert haben.

Ich will die Wichtigkeit der Männerschönheit auf der Bühne — daß die Schauspielerinnen schön, zum mindesten in ihrer Art schön sein müssen, gilt als ausgemachte Sache — gewiß nicht unterschätzen. Wer Hendrichs als Marquis Posa, Barnay als Marc

Anton, Robert als Oedipus, Matkowsky als Siegmund in „Leben ein Traum“, Pittschau als Hermann den Cherusker u. s. w. gesehen hat, der weiß, wie stark die männliche Schönheit der Erscheinung die Wirkung der künstlerischen Leistungen zu fördern vermag. Aber es ist schließlich doch nur etwas Nebensächliches. Die Schönheit des männlichen Gesichts beruht nicht allein, nicht einmal hauptsächlich in den schönen Verhältnissen und dem edlen Schnitt der Linien, sie beruht vielmehr wesentlich in der Bedeutung des charakteristischen Ausdrucks. Und diesem läßt sich durch die Hilfsmittel, über die der Schauspieler in seiner Garderobe verfügt, wenn er vor dem Spiegel die Maske macht, in unglaublicher Weise nachhelfen. Was sich mit Schminke und Stift, mit Klebmitteln und falschen Haaren aus einem menschlichen Antlitz machen läßt, und wie vollkommen die Täuschung wird, ist unerhört! Dr. Max Pohl vom „Deutschen Theater“ wird es mir gewiß nicht übelnehmen, wenn ich in seinem interessanten Kopf die Übereinstimmung mit den Linien der klassischen Schönheit nicht entdecken kann. Und wie sieht dieser Künstler als König Lear aus! Ein idealer Greis von vollendeter großartiger, berückender, rührender Schönheit!

Und auch ohne alle künstlichen Zurechtmachungen vermag der Schauspieler, wenn er auch keineswegs „schön“ ist, die volle Wirkung der Schönheit hervorzurufen. Coquelin führt als Beispiel Delaunay an.

Wir könnten an Adolf Sonnenthal erinnern. Wie veredelt sich da das Gesicht des Künstlers durch die Wärme, Echtheit, Innigkeit und wahrhafte Liebenswürdigkeit der ganzen Individualität, wie sie durch die Kunst Sonnenthals zu uns spricht! Auch von ihm könnte man sagen, was Victor Hugo von der Dorval gesagt hat: „Sie sind nicht schön, Sie sind etwas viel Schlimmeres.“

Ein wirkliches schauspielerisches Talent ist durch den Mangel an Schönheit noch niemals geschädigt worden. Die größten Schauspieler der letzten Jahrzehnte in Frankreich, Samson, Regnier und Coquelin — sie alle waren und sind viel eher häßlich als schön zu nennen. Schönheit im eigentlichen Sinne der Reinheit der Linien, des Ebenmaßes und der Verhältnisse, halte ich bei dem darstellenden Künstler, auch bei dem Darsteller der Liebhaberrollen, für keineswegs unerläßlich. Es genügt vollauf, wenn der Künstler gescheit, interessant und sympathisch aussieht. Das Publikum gewöhnt sich gar leicht an die Gesichtszüge der Schauspieler. Und wenn ein Bühnenkünstler durch seine wirkliche Begabung, durch die Wärme und Wahrheit seines Spiels das Herz des Publikums gewonnen hat, so fragt es kaum danach, wie sein Liebling aussieht. Nicht das Äußere, das Innere ist ihm lieb geworden, und es empfindet dasselbe, was Desdemona ausspricht, als sie auf die verwunderte Frage, wie sich die schöne Jungfrau in den

häßlichen, plattnasigen und dickmäuligen Mohren habe verlieben können, zur Antwort giebt: „Mir war Othellos Seele sein Gesicht.“

Störende körperliche Häßlichkeiten und Gebrechen, die Abscheu einflößen oder Mitleid erwecken, können dem Darsteller, der mit seiner vollen Körperlichkeit zur Veranschaulichung des Kunstwerks vor das Publikum zu treten hat, natürlich nicht nachgesehen werden; denn diese würden eben die Reinheit des Kunstgenusses unmöglich machen.

Wenn also meines Erachtens auf die Reinheit und den Adel der Gesichtszüge ein allzu großer Wert nicht gelegt werden darf, so stimme ich mit Coquelin allerdings darin überein, daß das Auge in der Physiognomie des Schauspielers von entscheidender Bedeutung ist. Das Auge ist ebenso wichtig wie das Organ. Es hat da zu sprechen, wo die Stimme schweigt. Es hat dem Worte des Redners die Schwingen des Geistes zu geben und den Klang seiner Stimme seelisch zu füllen. Ein Tauber muß am Blicke des Künstlers die Worte hören können. Man denke nur an das Auge unseres Döring, an diesen Augenaufschlag, an diesen Blick! Man denke an die blauen Augen der Auguste Wilbrandt-Baudius.

Coquelin bemerkt sehr richtig und fein, daß das Auge des Mitspielers beim stummen Spiel hauptsächlich die Scene erwärmt und belebt. Mag der Sprechende

Künstler noch so meisterlich spielen, wenn sein stummer Partner gleichgültig dabeisteht, und wenn sich diese Gleichgültigkeit durch den herumirrenden Blick, durch den Ausdruck der Unaufmerksamkeit im Auge dem Publikum offenbart und sich dadurch die Zerstreuung diesem mitteilt, so wird die Wirkung der Scene schwer geschädigt, bisweilen vernichtet. Unwillkürlich beschäftigt sich das Publikum, dem keine Einzelheit auf der Bühne entgeht, auch mit dem Zuhörer auf den Brettern. Es folgt seinen zerstreuten Blicken; und wenn dieser, anstatt durch den Ausdruck des Auges seine Teilnahme an den Vorgängen auf der Bühne zu bekunden, sich im Zuschauer-raum umschaut, nach der Decke hinaufblickt, so lenkt er damit einen erheblichen Teil der Aufmerksamkeit, die der Bühne ganz und voll zugewandt werden soll, auf Ungehöriges ab.

Der Sprecher selbst soll die Dinge, die er vorträgt, vor seines Geistes Auge vor sich sehen. Er darf also nie zerstreut sein. Sieht er in Wahrheit das, was er sagt, so sieht es auch das Publikum. Sein Vortrag erlangt dadurch die volle Kraft der Veranschaulichung.

Coquelin zieht daraus als praktischer Künstler den mir sehr vernünftig erscheinenden Schluß, daß es immer ein Fehler ist, eine Erzählung auf der Bühne über irgend welche interessante Vorgänge im Profil zu sprechen. Das Publikum muß in diesem Falle dem Schauspieler ins Gesicht, muß die beiden Augen des

Künstlers sehen können. Nur dann gewinnt die Erzählung die rechte Macht der Vergewärtigung. Coquelin giebt die folgende praktische Weisung: Bei einer Erzählung — wir wollen einmal aus unserer deutschen Litteratur an den Bericht des schwedischen Hauptmanns erinnern — mag sich der Schauspieler zu Anfang im Profil zeigen, so daß er dem Partner gerade gegenübersteht. Aber ganz allmählich soll er eine unmerkliche Bewegung vornehmen, bis er dem Publikum von Angesicht zu Angesicht gegenübersteht. Dann soll sich das Auge auf einen festen Punkt richten und daran haften bleiben, weil sich da dem Schauspieler leibhaftig das Bild des Vorgangs darstellt, den er zu schildern hat. Die Blicke des Publikums klammern sich alsdann an den Blick des Schauspielers und sehen mit ihm jene Scene, die der Künstler zu erblicken meint und über die er zu berichten hat. Da erspäht das Publikum jene Vorgänge schon früher, als sie der Mund des Schauspielers gesprochen hat, und das Wort bestätigt gewissermaßen nur das, was das Auge des Zuschauers bereits vorgeahnt hat und was der Zuschauer schon weiß.

* * *

Die viel umstrittene und sehr schwer zu entscheidende Frage, inwieweit der Schauspieler mit der Rolle, die er künstlerisch darzustellen hat, verwachsen müsse, ob er in der Rolle stecken oder über der Rolle stehen solle, beschäftigt auch unsern ästhetisierenden Schauspieler.

Ich glaube, die Frage ist überhaupt nicht absolut zu beantworten. Ich meine vielmehr, daß hier die Individualität des Künstlers allein die Entscheidung giebt.

Coquelin steht auf dem Standpunkte: der einsichtige Künstler, das, was er A nennt, müsse die Körperlichkeit des Künstlers, die er als B bezeichnet, so vollkommen in der Gewalt haben, daß der Künstler persönlich an den Freuden und Leiden, die er darzustellen hat, nicht den geringsten Anteil haben dürfe. Der Schauspieler müsse unter allen Umständen die Herrschaft über sich bewahren, und auch in den Augenblicken, da das Publikum, das durch die künstlerischen Leistungen hingerissen ist, glaubt, daß der Künstler den Kopf vollkommen verloren habe, müsse er mit kühler Überlegung jede Bewegung, jede Stärke des Organs nüchtern abzumessen im stande sein. Niemals dürfe er auch nur im geringsten von dem Mitfühlen mit seiner Rolle ergriffen werden, und um so echter und überzeugender würde er die Leidenschaften ausdrücken können, je kühler und besonnener er bleibe.

„Studiert Euer Rolle, geht ganz in ihr auf, aber entsagt nicht Euerem Selbst; bewahrt vielmehr die Leitung! Möge sich das B, die Körperlichkeit, noch so wild gebärden, möge sie lachen oder weinen, bis zur Raserei sich ereifern und Todesqualen erdulden; alles das aber laßt sorgfältig überwachen von A, dem Gei-

stigen, das unerreichbar hoch über der Darstellung thront, und das die Grenzen, innerhalb deren sich die dargestellten Leidenschaften zu bewegen haben, vorher mit Schärfe gezogen und festgesetzt hat. Habt Ihr einmal den richtigen Ausdruck gefunden, so müßt Ihr zu jeder Zeit befähigt sein, denselben anzuwenden. Niemals darf sich der Schauspieler vom Strom der Begeisterung hinwegtreiben lassen. Es ist falsch, es ist lächerlich, anzunehmen, daß die größte schauspielerische Kunst darin beruhe, daß der Künstler sich selbst ganz vergesse und mit sich das Publikum. Wenn Ihr so mit der Rolle zusammenschmelzt, daß Ihr beim Betrachten des Publikums ausruft: «Was wollen denn diese Leute eigentlich?» dann seid Ihr keine Schauspieler, sondern Verrückte. Der schöne Satz: «Wenn Du willst, daß ich weinen soll, so weine selbst,» ist auf die Kunst des Schauspielers durchaus nicht anwendbar. Wenn der Künstler selbst weinte, so würde es sehr wohl geschehen können, daß er die Leute zum Lachen brächte; denn der Schmerz verzerrt und verhäßlicht die Gesichtszüge Als Anfänger ist es auch mir begegnet, daß ich mich vollkommen in eine von mir dargestellte Rolle hineingelebt habe. In einer rührenden ergreifenden Rolle, die ich einmal zu spielen hatte, wurde ich hinter den Coulissen ohnmächtig. Das ist ein Kadettenstreich. Wenn mir heute dergleichen zustieße, so würde ich mich schämen. Ein erfahrener Schauspieler muß vor solchen Erfahrungen gefeit sein.“

In vollkommener Übereinstimmung damit sagt Riccoboni, daß der Schauspieler, wenn er das Unglück hat, das, was er ausdrückt, wirklich zu empfinden, außer stande gesetzt wird, zu spielen. Und er begründet diese Auffassung, indem er sagt, daß die Empfindungen in einem dramatischen Auftritte mit einer Geschwindigkeit wechselnd aufeinander folgen, die der Wirklichkeit in keiner Weise entspricht. Er führt sogar sehr geistreich aus, daß der Schauspieler überhaupt gar nicht das empfinden könne, was er auszudrücken habe. Der Schauspieler kommt auf die Bühne. Die ersten Worte, die er hört, sollen ihm einen außerordentlichen Schrecken verursachen. Gesicht, Gestalt und Stimme zeigen ein Erstaunen, wodurch der Zuschauer gerührt wird. Kann er aber, der Mensch, der diese Affekte darzustellen hat, in der That erschrocken sein? Er weiß ja auswendig, was man ihm sagen will, und er kommt ja eigens zu dem Zwecke auf die Bühne, daß man es ihm sagen soll!

Dagegen vertritt der geistvolle Sainte-Albine die Ansicht, daß der Schauspieler sich selbst vergessen und ganz und gar während des Spiels in den Charakter der darzustellenden Rolle hineinkriechen solle. „Die Schauspieler,“ sagt Sainte-Albine, „müssen sich einbilden, daß sie wirklich das sind, was sie vorstellen. Eine glückliche Raserei muß sie überreden, daß sie selbst diejenigen sind, die man verrät, die man verfolgt. Dieser Irrtum muß aus ihrer Vorstellung in ihr Herz übergehen, und

oft muß ein eingebildetes Unglück ihnen wahrhafte Thränen auspressen. Alsdann sehen wir in ihnen nicht mehr frostige Komödianten, welche uns durch gelernte Töne und Bewegungen für eingebildete Begebenheiten einnehmen werden. Sie werden zu unbeschränkten Gebietern über unsere Seele, sie werden zu Zauberern, die das Unempfindlichste empfindlich machen können."

Wer wollte es wagen, zwischen diesen vollkommenen Widersprüchen, die gleich geheimnisvoll für Kluge wie für Thoren bleiben müssen, das Richtige aufzuweisen! Es kann hier meines Erachtens eben gar nicht von einem absolut Richtigen die Rede sein. Es ist, wie gesagt, eine einfache Frage der künstlerischen Individualität.

Ich habe zwei große Künstler, ungefähr die größten unserer Zeit, gerade in dieser Beziehung zu beobachten Gelegenheit gehabt. Der eine stand vollkommen in seiner Rolle, der andere stand vollkommen darüber. Der eine war Theodor Döring, der andere Tommaso Salvini.

Während der ersten Aufführung des Schauspiels „Maria und Magdalena“ stand ich hinter den Couliissen des Schauspielhauses. Die ersten drei Aufzüge waren vorüber und hatten Erfolg gehabt. Im Zwischenakt zwischen dem dritten und vierten Aufzuge kam Döring, der den Grafen Egg darzustellen hatte, auf die Bühne. Döring, der immer sehr freundlich zu mir war, hatte

aufrichtige Freude an dem Erfolg und beglückwünschte mich. Alsdann trat er beiseite, löste sich von den übrigen Schauspielern los und ging auf der linken Seite der Bühne, von der er aufzutreten hatte, mit majestätischen Schritten auf und ab. Das Zeichen zum Beginn des vierten Aufzugs wurde gegeben. Ich ging ebenfalls nach der linken Seite hinüber, da mich die Ballmusik, die auf der rechten Seite spielte, am aufmerksamen Zuhören hinderte. Döring achtete nicht mehr auf mich, er ging beständig auf und ab und murmelte mit vornehmen Gestikulationen mir Unverständliches. Er redete sich vollkommen in die Rolle hinein, und in demselben Schritt und mit denselben Bewegungen trat er auch auf die Bühne. Er spielte die kleine Scene meisterlich, und bei seinem Abgange war der Beifall rauschend.

Diese überaus günstige Aufnahme überraschte uns alle und mich mehr als die anderen, denn wir hatten uns von der Episode nichts Besonderes versprechen können. Ich wollte Döring die Hand drücken und ihm danken. Aber er wies mich mit einer herrischen Gebärde von sich, und ich hörte nun, wie er, beständig in kurzen Schritten auf und ab gehend, Sätze hervorstieß wie die folgenden: „Und mit einer solchen Gauklerin soll man sich in anständiger Gesellschaft zeigen! Das mutet man mir zu! Mein leibhaftiger Nefte! Ja, diese jungen Prinzen! Aber ich werde es dieser Komö-

diantin schon eintränken!“ Und so redete er sich in eine Wut hinein, die geradezu köstlich war. Und aus der Wut ging er allmählich über in den Ton vornehmer Schadenfreude und bitterster Malice. „Nun, mein Fräulein, wie kommt es Ihnen denn hier in unserer Gesellschaft vor? Aber warten Sie nur, ich werde Sie noch ganz anders ärgern und quälen!“

„Herr Döring, Ihr Stichwort!“ sagte der Inspicient. Frau Erhardt legte ihren Arm in den Dörings.

„Ja, warten Sie nur!“ sagte er in demselben Tone noch hinter der Couliſſe . . .

Und nun sich ganz an den Inhalt und den Ton des von ihm selbst erfundenen Monologs hinter den Couliſſen anschließend, fuhr er fort, die ihm vorgeschriebenen Worte seiner Rolle zu sprechen.

Döring fühlte sich also nicht nur auf der Bühne, als er sichtbar dem Publikum gegenüberstand, als Graf Egg, er fühlte sich auch als unzufriedener Aristokrat hinter den Couliſſen, und er arbeitete sich künstlich in diese Stimmung hinein und winkte, was ihn irgendwie in dieser Selbsttäuschung stören konnte, „in glücklicher Raserei“ von sich ab. Als der Vorhang zum letztenmal gefallen und das Stück gut aufgenommen war, gratulierte mir keiner herzlicher und menschlicher als der gute Döring.

Und nun Tommaso Salvini!

Wir hatten uns eines Tages verabredet, nach dem

Theater irgendwo zusammen zu Abend zu essen. Wir wollten das Lokal noch bestimmen. Es wurde „Othello“ gegeben. Ich hatte Salvini schon zwei-, dreimal in dieser Rolle gesehen, und jedesmal hatte mich dieser größte der lebenden Schauspieler in derselben mächtigen Weise begeistert, ergriffen und erschüttert. Im Zwischenakt ging ich auf die Bühne. Salvini war in großer Aufregung. Er spielte in dem damaligen Operetten-theater der Friedrich-Wilhelmstadt, in dem jetzt das „Deutsche Theater“ sein Heim aufgeschlagen hat. Zur Komparserie und Statisterie waren also die Mitglieder des Operettenchors gestellt worden, und diese waren für die Tragödie allerdings nicht ganz geeignet. Die jungen Dämchen hatten in der Scene vor dem Senat irgend welchen Unfug getrieben, geliebäugelt — was weiß ich! Kurz und gut, Salvini war entriistet. In einem wunderlichen Kauderwelsch, halb französisch, halb italienisch, donnerte er die zarten Damen an, daß diese totenbleich wurden, und er wurde immer noch wütender: über den Direktor, über den Regisseur, über die ganze Gesellschaft. Er war so aufgereggt, daß er gar nicht bemerkte, wie ich seit längerer Zeit stummer Zeuge dieser Scene war. Endlich sah er mich. Noch in hellem Zorn über die Entweihung der Kunst durch die wenig künstlerischen Mädchen, die da vereinigt waren, bat er mich um Entschuldigung, daß er sich so wenig beherrschen könne, und erzählte mir die Veranlassung seiner

ungewöhnlichen Erregung. Bei diesem Berichte ereiferte er sich aufs neue, und der Spektakel ging noch einmal los. Er wurde so wütend, daß alles ringsumher zitterte und bebte. Mittlerweile war der Zwischenakt zu Ende gelangt. Wir waren hinter die Coulisse getreten, und in gedämpftem Tone fuhr Salvini fort, mir seine Not über die heillosen Zustände zu klagen. Er wandte dabei die stärksten Ausdrücke an, ballte die Faust, seine Stirn legte sich in tiefe Falten, kurzum, er war aufrichtig zornig.

Da klopfte ihm der Inspicient auf die Schulter und deutete nach der Bühne. Salvini drückte mir schnell die Hand und sagte: „Warten Sie hier, wir wollten ja etwas verabreden.“

Und sofort, wie durch einen Zauberschlag, war der Mensch, der da vor mir stand, ein vollkommen anderer geworden. Der Ausdruck seines persönlichen Empfindens war wie mit einem Schwamm weggewischt, es war nichts mehr von jenem Salvini da, der eben getobt und gepoltert hatte. Er richtete sich auf, legte die Hand auf die Brust, senkte den Kopf etwas und ging mit schweren schleppenden Schritten und dem Ausdruck einer tiefen nagenden Unruhe langsam auf die Bühne. Es war der leibhaftige Othello, ein vollkommen anderer Mensch, von einer andern Rasse, von anderm Temperamente, von anderer Statur, von anderen Bewegungen und von ganz anderen Empfindungen. Nicht der ge-

ringste Zorn über Ungehörigkeiten, ein dumpfer, schwerer Schmerz, etwas fürchterlich Bohrendes, das war es, was er mit seinem ganzen Wesen, mit dem Organ seiner Stimme, mit seinen Bewegungen, mit seinem Blick aussprach. Da hatte sich in wenigen Sekunden die volle Wandlung vollzogen von der durch Unfug hervorgerufenen Wut auf der Bühne, über eine freundschaftliche Verabredung zum Abendessen hinweg zu den schmerzlich aufwühlenden Qualen der keimenden Eifersucht!

Ich habe eine solche Wandlungsfähigkeit für unmöglich gehalten.

Nachdem Salvini seine Scene gespielt hatte, gingen wir zusammen in seine Garderobe. Ich war ganz voll von dem Eindruck, den er auf mich gemacht hatte, und sprach mein aufrichtiges Erstaunen darüber aus.

„Aber wie können Sie sich darüber wundern!“ sagte er mir. „Das habe ich doch gelernt! Mit der Rolle bin ich eben fertig. Da kann ich in jedem Augenblick jede Scene spielen, was Sie wollen, und wann Sie es wollen. Wenn Sie mich die Nacht aus dem Bette holen und mir sagen, ich solle den Monolog vor der Ermordung Desdemonas sprechen, so spreche ich ihn gerade so wie am Abend auf der Bühne und empfinde genau dasselbe dabei, nämlich gar nichts. Ich weiß nur, wie ich es sagen muß, um an meine aufrichtige Empfindung glauben zu machen. Und ich habe es ja auch

früher empfunden . . . als ich die Rolle studierte! Da vollkommen, bis zum körperlichen Schmerz. Aber seitdem ich sie beherrsche, bekümmere ich mich um alles das nicht mehr. Das habe ich am Schnürchen. Ich greife die Leidenschaften, wie der Klavierspieler die Oktave, ohne hinzusehen. Das ist in Fleisch und Blut übergegangen. Das Spiel strengt mich nur körperlich an, geistig und seelisch gar nicht.“

Ich gestehe, daß mich diese Offenherzigkeit starr vor Erstaunen machte. Dieser große Künstler, der nebenbei ein herrlicher Mensch ist — mit vollkommenster Aufrichtigkeit erklärte er mir, daß er, der die Empfindung durch den Ausdruck so glaubhaft wie kein Zweiter machte, selbst nichts empfand, daß er durch die Kunst alles das hervorbrachte, was auf uns alle, die wir atemlos an seinen Lippen hingen, wie die reine tiefempfundene Natur wirkte!

Nach diesem Geständnis beobachtete ich ihn später mit doppelter Aufmerksamkeit. Niemals und nirgends habe ich auch nur die geringste Spur des nüchtern regulierenden Verstandes, der kühlen Überlegung wahrzunehmen, niemals eine Absichtlichkeit, niemals das Produkt des Studiums, das Gewollte und das Erreichte zu erkennen vermocht. Es war die Natur in ihrer vollen berücksichtigenden Unmittelbarkeit, in ihrer ursprünglichen Fertigkeit. Ja, alles, was er that, war so wahr und echt und dabei so wunderschön, daß man niemals

an eine Rolle, an Studiertes und Erlerntes denken konnte. Es war wirklich Othello, Hamlet, Ingomar, es war der Unglückliche im „Bürgerlichen Tod“, den wir vor uns sahen, niemals Salvini, der eine Rolle spielte.

Salvini entspricht also den von Coquelin aufgestellten Forderungen in vollkommenster Weise. Aber daraus folgt noch immer nicht, daß diese Forderungen die allein berechtigten seien. Das von mir angeführte Beispiel Theodor Dörings spricht schon dagegen.

Der Widersprüche bei der Entscheidung dieser Frage ist überhaupt kein Ende. Iffland sagt in einem Votum, das er über gewisse Einzelheiten der Schauspielkunst an Dalberg gegeben hat*): „Wer will mit kaltem Blute die fürchterliche Verlängerung der Gesichtszüge, die lallende Zunge, die schrecklichen Töne, das Auge, das halb Kohle, halb fürchterlicher Brand ist — wer will mit kaltem Blute das nachahmen? Es giebt einige große Schauspieler, welche ihr ganzes Ansehen dahin verwenden, um zu behaupten, man könne es, man müsse es sogar. Sie scheinen zu glauben, ihre Größe erhalte den Zusatz der Selbständigkeit, wenn sie die Lächerlichkeit begehen, von der Dankbarkeit gegen die Natur sich loszusagen. Dem sei, wie ihm wolle. Ich habe nie gefühlt, wenn diese Herren nichts fühlten. Sie

*) Siehe die „Protokolle des Mannheimer National-Theaters unter Dalberg aus den Jahren 1781—89.“ Herausgegeben von Max Martersteig. Mannheim, J. Bensheimer, 1890.

täuschten mich nie, wenn sie sich nicht vorher getäuscht hatten.“ Da haben wir also einen neuen Anwalt für die künstlerische Notwendigkeit des Mitempfindens beim Schauspiel. Dagegen sagt wiederum Ekhof mit Salvini und Coquelin: „Die Kunst thut alles und wischt sich die Thränen aus dem Auge.“

Diejenigen Künstler, die wie die letztgenannten an ihrer schauspielerischen Leistung mit ihrem Mitempfinden nicht beteiligt sind, die auf der Körperlichkeit und den Organen zum Ausdruck der Gefühle spielen wie der Virtuos auf seinem Instrumente, sind jedenfalls die zuverlässigsten. Sie sind frei von Stimmungen und Verstimmungen, sie sind die gleichartigsten. Und diese Gleichartigkeit der schauspielerischen Leistung hält Coquelin für einen der größten Vorzüge der Bühnenkünstler. Nichts Thörichteres in seinen Augen als der Vorwurf: „Was sollen wir uns das Stück noch einmal ansehen! K. K. ist ja immer derselbe!“ Der Künstler soll immer derselbe sein, — nämlich immer gleich gut! Das bezeichnet Coquelin als das erstrebenswerte Ziel jedes gewissenhaften Schauspielers.

Läßt sich der Darsteller durch persönliche Eindrücke bestimmen, so ist es selbstverständlich, daß die künstlerische Leistung in ihrer Reinheit geschädigt wird, daß fremde Elemente hinzukommen, die nur schädlich wirken können. Dem sagenhaften König Lear soll man es nicht anmerken, ob dessen Darsteller sich vielleicht mit dem Direktor oder mit seiner Frau gezanft, oder sogar einen

schmerzlichen Verlust erlitten, ob er in der Lotterie gewonnen hat oder von einem gewissenlosen Wucherer gepfändet worden ist, oder dergleichen. Wenn sich der Schauspieler, der auf den Brettern steht und eine dichterische Gestalt zu veranschaulichen hat, nicht vollkommen zu beherrschen und für die Dauer seiner künstlerischen Leistung nicht allen seinen persönlichen Stimmungen vollkommen Schweigen zu gebieten weiß, so ist er ein unfertiger Künstler.

Von Wilbrandt habe ich gehört, daß Charlotte Wolter, die eines Abends an fürchterlichem Zahnreißer litt und sich hinter der Coullisse vor Schmerzen wand, sich in dem Augenblick, da sie die Bühne betrat, vollkommen schmerzsfrei fühlte und ihre Rolle meisterlich durchzuführen vermochte, ohne während des Spiels von ihrem Leiden irgendwie behelligt zu werden.

Durchaus ungehörig ist es, wenn sich der Schauspieler bei der Darstellung, die schon vorher durch das Studium im Zimmer und während der Proben auf der Bühne fertig gestaltet sein muß, im Laufe der Vorstellung durch sein Temperament zu Unerwartetem, zu nicht vorher fest Geregelm hinreißen läßt, oder wenn er während der Vorbereitungen gebrachte Wirkungen in der Vorstellung abschwächt oder gar nicht bringt, wenn er also vor dem Publikum anders spielt als allein oder vor dem Regisseur und Direktor, oder wenn er heute so und morgen so agiert.

Vor langen Jahren habe ich Mitterwurzer an zwei aufeinanderfolgenden Abenden als „Spieler“ in dem Ifflandschen Schauspiele gesehen. Er hatte mich am ersten Abend so begeistert, daß ich die zweite Vorstellung wieder besuchte. Der Künstler war wie ausgetauscht: nüchtern, zerfahren, er schien gar nicht bei der Sache zu sein, undeutlich, polternd. Er, der am Tage vorher wirklich großartig genannt werden durfte, war bei der zweiten Vorstellung nicht einmal mittelmäßig zu nennen, er war geradezu ungenügend, wie ein verschüchterter Anfänger.

* * *

Coquelin tritt nun noch der etwas heiklen Frage näher, ob der gute Schauspieler auch klug sein müsse, oder vielmehr, wie er sagt, ob eine große Einsicht (*grande intelligence*) für den dramatischen Künstler erforderlich sei. Er beantwortet die Frage ganz richtig dahin, daß die allgemeinen Verstandesgaben mit der Kunst nichts gemein haben, daß aber jede besondere Kunst ihre besondere Einsicht, ihre besondere Klugheit bei dem Künstler voraussetze.

Wir wissen in der That, daß große Musiker und große Maler, die in ihrer Kunst Ungewöhnliches geschaffen, keineswegs Klugheit im gebräuchlichen Sinne des Wortes besessen haben, daß sie sich den wichtigsten Fragen gegenüber, welche ihre Kunst nicht berühren,

vollkommen teilnahmslos verhalten, in den einfachsten Dingen des Lebens unerfahren sind, und daß niemals ein bemerkenswertes Wort über ihre Lippen gekommen ist. Makart, um nur ein einziges Beispiel anzuführen, war im gewöhnlichen Leben gewiß nichts weniger als bedeutend. Aber er wurde bedeutend, sobald er Palette und Pinsel in der Hand hatte, und in seinen Werken bekundete er ein so tiefes verständnisvolles Eindringen in die Geheimnisse seiner Kunst, eine so wunderbare Feinfühligkeit, einen so seltenen Scharfsinn, daß es geradezu abgeschmackt wäre, einem Künstler, der solche Werke geschaffen hat, Klugheit und Verstand abzusprechen. Makart war einer der klügsten Künstler, aber durchaus nicht einer der klügsten Menschen.

Und gerade so verhält es sich mit allen anderen Künstlern. Im allgemeinen läßt sich allerdings wohl behaupten, daß große Künstler auch ungewöhnlich kluge Menschen sind. Denken wir doch nur an unsere Musiker der neuesten Zeit, denken wir an Richard Wagner, Bülow, Brahms, Rubinstein u. a. Aber diese allgemeine Klugheit ist für die besondere Kunst nicht unbedingt erforderlich. Und Coquelin trifft meines Erachtens das ganz Richtige, wenn er sagt: „Der Schauspieler braucht weder von Malerei, noch von Musik, ja, er braucht nicht einmal von Poesie etwas zu verstehen, und er kann doch ein ausgezeichneteter Künstler sein, und sogar ein poetischer Künstler. Er

braucht eben nur seine Kunst zu verstehen, die etwas ganz besonderes ist.“ Ich gehe sogar noch weiter. Ich meine, daß bisweilen nicht einmal das besondere künstlerische Verständnis unentbehrlich ist, daß mitunter sogar ein instinktives Ahnen, ein Unbewußtes in der Kunst, und in der Schauspielkunst ganz besonders, genügen kann, um das mangelnde Verständnis zu ersetzen und um den Künstler zu einer Leistung zu befähigen, die dennoch einsichtsvoll und klug wirkt. Jenes Unbewußte ist eben ein Teil dessen, was man Talent zu nennen pflegt.

Freilich möchte ich nicht anraten, daß sich der Künstler auf das instinktiv richtige Erfassen sorglos verlasse und sich deshalb der Mühe enthoben glaube, in das Verständnis der Rolle einzudringen. Ich sage, es kann vorkommen! Ich bezeichne es aber als einen Ausnahmefall. Und ich kann dafür ein Beispiel anführen.

Vor zwanzig Jahren sah ich in Leipzig eine Vorstellung des Lear, die sorgfältig einstudiert war und vorzüglich von statten ging. Der damals noch sehr jugendliche Richard Kahle errang in der Hauptrolle stürmischen Beifall. Unter den übrigen Darstellern empfing ich von der Künstlerin, die die Cordelia gab, einen besonders tiefen Eindruck. Sie hatte etwas so mädchenhaft Seelenvolles, innig Wahres und Rührendes in ihrem ganzen Wesen; im Klange ihrer Stimme, im Ausdruck ihres Auges, in der Lieblichkeit ihrer

Bewegungen herrschte eine so wundersam harmonische Übereinstimmung, daß wir alle tief ergriffen wurden. Ich habe nie eine bessere Cordelia gesehen, weder vorher noch nachher. Ich saß neben Laube in der Direktionsloge und sprach ihm und Frau Iduna Laube gegenüber mein Entzücken in wärmster Weise aus. Laube war ebenso warm in seiner Anerkennung. Er schmunzelte und sagte mir: „Gehen Sie einmal hinauf auf die Bretter und sagen Sie ihr ein paar freundliche Worte. Es wird ihr Spaß machen.“

Ich suchte die Künstlerin auf und beglückwünschte sie herzlich. Sie strahlte, drückte mir die Hand und dankte mir.

„Das freut mich,“ sagte sie. „Ich habe solche Angst vor der Rolle gehabt.“ Und im ärgsten Berliner Jargon, mit „ick“ und „det“ fuhr sie fort: „Ick verstehe nämlich den ganzen Quatsch nicht. Ick weiß nicht, was die da immer herumläuft und weshalb sie so thut. Aber wenn ich's gut gemacht habe, um so besser. Allens Talent, Dokter!“

Als ich Laube über diese Begegnung Bericht erstattete, lächelte er so, wie nur Laube zu lächeln verstand. Es lag wie voller Sonnenschein auf seinem Gesicht.

„Sie hat ganz recht,“ sagte er, „Allens Talent! Sie ist eine Gans, aber sie spielt besser als alle anderen.“

* * *

So wie es eine besondere Kunstflugheit giebt, so giebt es auch eine besondere Kunstwahrheit, die sich mit der Wirklichkeitswahrheit durchaus nicht immer deckt. Daß in der Kunst des Schauspielers von der absoluten Wahrheit nicht die Rede sein kann, ist selbstverständlich. Die Menschendarstellung auf der Bühne ist zunächst abhängig von der Nationalität des Künstlers. Das Temperament, der Geschmack, ja, das ganze Wesen unterscheidet sich bei den verschiedenen Nationen gerade so scharf voneinander wie die verschiedenen Sprachen. Der berühmte Darsteller des Helden in „Galeotto“, Rafael Calvo, fand den deutschen Darsteller dieser Rolle, Josef Rainz, dessen lodernde Leidenschaftlichkeit auf uns Deutsche fast feuergefährlich wirkte, bewunderungswürdig; er wünschte ihn nur etwas wärmer! Garrick wirft den französischen Schauspielern vor, daß sie nicht wahr seien. Wir finden den Ton der französischen Tragöden langweilig und gespreizt und tadeln die krasse Übertreibung der englischen Schauspieler. Coquelin macht den deutschen Schauspielern zum Vorwurf, daß sie weinerlich über die Maßen und philosophisch verschwommen seien. Was er damit meint, ist nicht recht zu verstehen. Es ist eine wohlfeile Phrase. Der gute Coquelin kennt die deutsche Bühnenkunst nur von seinen gelegentlichen Ausflügen nach Wien und München. Er ist vielleicht ein- oder zweimal im Burgtheater gewesen, ohne ein Wort von dem

zu verstehen, was da gesagt worden ist. Er hat keine Ahnung von der deutschen Litteratur, keine Ahnung vom deutschen Wesen. Sein Urteil ist also vollkommen wertlos. Ich weiß nicht, ob er gegen Georg Engels den Vorwurf der Rührseligkeit erheben würde, wenn er ihn kannte. Aber seine Aussage, deren Ehrlichkeit ich durchaus nicht bezweifle, beweist eben nur, daß die französische Wahrheit auf der Bühne eine andere ist als die deutsche. Immer wieder haben wir mit Pilatus zu fragen: Was ist Wahrheit?

Wie man also auf der Bühne nicht absolut wahr sprechen kann, so soll man auch nicht absolut natürlich sprechen. Es ist nicht richtig, wenn der Schauspieler den Monolog des Tell vorträgt, als ob er sagen wolle: „Donnerwetter, bin ich gelaufen! Aber nun bin ich doch noch zur rechten Zeit da; denn durch diese hohle Gasse muß er kommen. Soviel ich weiß, führt kein anderer Weg nach Rißnacht hin. Ein wahres Glück, daß ich nun da bin! Denn hier vollend' ich's. Es paßt mir außerordentlich. Die Gelegenheit ist günstig. Wo könnt' ich mich denn eigentlich gut verstecken? Ah, da! dort der Hollunderstrauch verbirgt mich ihm.“

Coquelin faßt sein Glaubensbekenntnis in dem Satze zusammen: „Der Ausgangspunkt der Schauspielkunst ist die Natur, ihr Ziel das Ideal.“ Er sagt ungefähr also dasselbe, was Lessing als das Resultat seiner ästhetischen Untersuchung aufstellt: daß die Schauspielkunst, die starke

Elemente der bildenden Künste in sich faßt, wie diese in der Schönheit das höchste Gesetz zu respektieren habe.

Daß die platte Natürlichkeit ohne Mitwirkung der adelnden Kunst nicht bloß unschön, sondern unter Umständen auch unwahr auf der Bühne wirkt, weil eben die Bühne ihre ganz besonderen Gesetze der Optik und Akustik hat, beweist Coquelin an einem eigenen Erlebnis.

Coquelin gab Gastrollen in der Provinz. Er spielte eines Abends in Augiers „Aventurière“ die Rolle des zweideutigen Don Annibal, der im zweiten Akte betrunken gemacht wird, damit sich seine Zunge löse. Das Übermaß des genossenen Weines übt auf Annibal die nicht ungewöhnliche Wirkung. Er schläft ein und wird bis zum Aktschluß nicht mehr geweckt. Coquelin hatte die Nacht vorher im Eisenbahnwagen zugebracht, am Vormittag eine lange und anstrengende Probe gehabt, und als ihm nun am Abend im Lustspiel die Gelegenheit geboten wurde, den Schlaf zu spielen, meldete sich die wirkliche Müdigkeit, gegen die er bisher angekämpft hatte, und in dem ruhigen Bewußtsein, daß er bis zum Aktschluß nichts mehr zu sagen habe und also auch nicht aufzupassen brauche, schlief er in Wahrheit ein. Ja, es ereignete sich das Ungeheuerliche, er schnarchte!

Was sagten nun die Kritiker und die Kunstkenner? Coquelin habe vorzüglich gespielt, aber in der Schlafscene habe er doch stark übertrieben!

Es ist in anderer Fassung dieselbe Geschichte, die

von dem Bauern und dem Jahrmarttsgaukler erzählt wird. Ein Gaukler ahmt das Quieten eines Spanferkels zum allgemeinen Gaudium der das Brettergerüst umstehenden Menge nach. Da meldet sich ein Bauer, der unter seinem Kittel ein wirkliches Ferkel verborgen hält, und sagt, er könne es noch besser machen. Der Gaukler nimmt die Herausforderung an und quiekt noch einmal. Der Bauer kneift sein Spanferkel in den Schwanz, es quiekt; aber das Publikum verhöhnt den Bauer wegen seiner vollkommen ungenügenden Leistung und jubelt dem Gaukler um so lauter zu.

Der Naturalismus, sagt Coquelin, verlangt, daß man auf der Bühne die wirklichen Ferkel quieten lasse. Und das ist der verhängnisvolle Irrtum, den dieser begeht. Das Schweinchen hat gewiß ganz gut geschrien, aber ohne Kunst.

Zum Schluß spricht Coquelin noch sehr ausführlich, allzu ausführlich, darüber, daß die verschiedenen Stilarten der dramatischen Dichtung und auch die verschiedenen dichterischen Individualitäten Verschiedenartigkeit in der Darstellung verlangen, daß also die höfische Tragödie anders als das klassische Lustspiel gegeben werden müsse und das moderne Schauspiel wiederum in einer anderen Tonart, daß demnach der Schauspieler die Rollen von Corneille und Racine nicht über denselben Leisten schlagen dürfe wie die Charaktere von Molière, Beaumarchais, Augier, Dumas. Zur Begrün-

dung dieses selbstverständlichen Satzes giebt Coquelin eine Charakteristik aller namhaften französischen Bühnendichter, die wir unerwähnt lassen können, denn sie bietet nichts irgendwie Bemerkenswerthes. Und da, wo Begriffe fehlen, stellt auch bei Coquelin das Wort zur rechten Zeit sich ein. Manchmal wird es sogar ein bißchen lächerlich phrasenhaft.

Wenn Coquelin gelassen das große Wort ausspricht, daß Victor Hugo der größte Dichter aller Lande und aller Zeiten sei, daß er alle großen Dichter der Vergangenheit und Gegenwart in sich aufgenommen habe, und diese kindliche Behauptung durch den Satz erhärtet: „Er hat in sich Elemente von Homer, Pindar, Anakreon, Horaz, Lucrez, Juvenal, Agrippa d'Uubigné, Konfard, Regnier, Chénier,“ dann lächelt man bei dieser haarsträubenden Zusammenstellung doch ein wenig über den Schwadronneur, der mit diesem prahlerischen Trara wohl Gründlingen im Parterre imponieren mag, der sich aber als geschmackvoller Mann davor hüten sollte, derartige volltönende Unreisheiten drucken zu lassen und dem ernsteren Urteil zu unterbreiten. Ich möchte wohl wissen, wieviel Coquelin von Pindar, Anakreon, Lucrez und Juvenal gelesen hat. Und ich möchte auch wissen, weshalb er sich auf diese wenigen Namen beschränkt hat. Er hätte ganz gut noch hinzusetzen können Milton, Wilhelm Busch, Byron, Dante, Leon Treptow, Calderon und Mannstädt. Die Liste ließe sich in dieser Weise noch recht erheblich verlängern.

Aber ich meine, kein Billigdenkender wird sich aus Coquelins gelegentlichen Bummeläußerungen eine Belehrung über das Wesen der Dichter verschaffen wollen. Über die Kunst des Schauspielers darf Coquelin mit Fug und Recht mitsprechen, und seine Abhandlung, die manches sehr Hübsche enthält, würde an Bedeutung noch gewonnen haben, wenn er sich weniger auf das dilettierende Ästhetisieren verlegt und noch mehr praktische Weisungen und Ratschläge gegeben hätte, wie er sie aus seinen Erfahrungen geschöpft hat. Freilich ist das Verlangen nach einer solchen praktischen Unterweisung kein geringes, und es ist überhaupt fraglich, ob demselben Genüge geschehen kann. Zur Schauspielkunst gehört, wie zu jeder anderen Kunst, vor allem die natürliche Veranlagung. Unzweifelhaft bedarf diese einer gewissenhaften Schulung, aber auch für diese Schulung muß der Schüler selbst schon am meisten mitbringen. Vom Lehrer kann er auf Verstöße und Fehler aufmerksam gemacht und in Außerlichkeiten ausgebildet werden; die höhere Bildung jedoch gewinnt er nur durch eigene Einsicht, durch eigene Anregung und sein eigenes System. Und wie jeder andere Künstler hat auch der Schauspieler immer strebend sich zu bemühen, um schließlich zu der Erkenntnis zu gelangen: „Die Kunst ist lang, und kurz ist unser Leben.“

Empfehlenswerte Lektüre.

Eufemia von Adlersfeld-Ballestrem,

**Die Falkner
vom Falkenhof.**

Roman in 2 Bänden.
Geh. M. 7.—,
Elegant gebunden M. 9.—.

**Der Attacke. —
Lanzen gefällt.**

Heitere Geschichten.
In eleg. farbigen Umschlag geh. M. 6.—.
Elegant gebunden M. 7.50.

**Marie Bernhard,
Unweiblich.**

Roman in 2 Bänden.
Geh. M. 6.—, eleg. geb. M. 7.50.



**Marco Brociner,
Radu Gleva.**

Roman.
Geh. M. 6.—, eleg. geb. M. 7.—.

**Victor Blüthgen,
Frau Gräfin.**

Roman in 2 Bänden.
Geh. M. 7.—, eleg. geb. M. 9.—.



**Ernst Eckstein,
Dombrowsky.**

Roman in 2 Bänden.
2. Aufl. Geh. M. 8.—, eleg. geb. M. 10.—.

Eduard Engel,

**Wand an Wand
und andere Novellen.**
Brosch. M. 2.—. Geb. M. 2.80.

**Ausgewiesen
und andere Novellen.**
Brosch. M. 3.—. Geb. M. 4.—.

**Anna Gartenstein,
Aus dem Bürgerhause.**

Novellen.
Brosch. M. 2.—, geb. M. 2.80.

**Karl von Seigel,
Gluck-Gluck.**

Roman.
Geh. M. 3.50, geb. M. 4.50.

Verlag des Universum (Alfred Hauschild), Dresden u. Wien.

Empfehlenswerte Lektüre.

Wilhelm Jensen,
Die Erbin von Helmstedt.

Roman.

Geh. M. 6.—, geb. M. 7.—.

Sophie Junghans,
Eine Versuchung.

Roman.

2. Aufl. Geh. M. 7.50, eleg. geb. M. 9.—.

E. M. Bacano.

Das Herz der Gräfin
und andere Novellen.

Brosch. M. 1.—.

Die Seufzerbrücke
und andere Novellen.

Brosch. M. 1.—.

Illustrierter Novellenschatz.

Band I.

Victor Blüthgen,
Henzi und andere
Humoresken.

Illustriert von Otto Gerlach,
René Reinicke, F. Czabran,
M. Alshar.

In eleg. farb. Umschlag geh. M. 2.50.
Elegant geb. M. 4.—.

Inhalt: Henzi. — Herrn Winzlers Auferstehung. — Das neue Bier. — Waldows und ihr Schweinchen. — Die drei Baßgeigen. — Der Sylvesterball.

Band II.

**E. v. Adlersfeld-
Ballestrem.**
Komtesse Käthe.

Humoresken.

Illustriert von Otto Gerlach
und F. Czabran.

In eleg. farb. Umschlag geb. M. 3.—.
Elegant geh. M. 4.50.

Inhalt: Quarks Lieblingsname. — Der Bärenführer. — Synbetikon.

Atelier=Geheimnisse.

Amüsante Schilderungen aus dem Münchener Künstlerleben
von

Adolf Feldmann.

Mit vielen Originalzeichnungen von Aug. Mandlich.

In eleganten Farbendruck-Umschlag geheftet. Preis Mark 2.—.

Verlag des Universum (Alfred Hauschild), Dresden u. Wien.

Französisch 172 33

