

HERMANN BAHR
KRITISCHE SCHRIFTEN XVI

HERMANN BAHR
KRITISCHE SCHRIFTEN
IN EINZELAUSGABEN

Herausgegeben von
Claus Pias

HERMANN BAHR

BURGTHEATER

SCHAUSPIELKUNST

NOTIZEN ZUR NEUEREN
SPANISCHEN LITERATUR

Herausgegeben von Gottfried Schnödl



Erstellt mit Mitteln des Österreichischen Wissenschaftsfonds (FWF): P 21186.
© VDG Weimar 2012. Alle Rechte, sowohl der Übersetzung, des Nachdrucks
und auszugsweisen Abdrucks sowie der fotomechanischen Wiedergabe vorbe-
halten.

Satz mithilfe einer L^AT_EX-Klasse von Herbert Voss

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek:

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<<http://dnb.ddb.de>> abrufbar.

ISBN 978-3-89739-659-3

Das Digitalisat dieses Titels finden Sie unter:

<http://dx.doi.org/10.1466/20110112.08>

INHALT

Burgtheater	1
Schauspielkunst	63
Notizen zur neueren spanischen Literatur	117
Anhang	169

Theater und Kultur

herausgegeben unter Mitwirkung von
Hermann Bahr und Hugo Hofmannsthal
von
Richard Smekal

Band 1

Hermann Bahr
Burgtheater

1920

Wiener Literarische Anstalt
Gesellschaft m. b. H.
Wien Berlin



Burgtheater

von
Hermann Bahr

1920

Wiener Literarische Anstalt
Gesellschaft m. b. H.

Wien

Berlin

Professor Josef Nadler
dem Schliemann unserer barocken Kultur
in dankbarer Verehrung.

Salzburg, Weihnachten 1919

Burgtheater

I.

An langen Winterabenden erzählte mein Vater den aufhorchenden Kindern, sich zur Erholung von Tages Mühen, ihnen zur Belohnung für Gehorsam, gern vom Burgtheater und so waren mir, lange bevor ich lesen lernte, Lear und Erbförster des alten Anschütz, Löwes flackernder Graf von Meran, der Wohllaut des Mercutio Fichtners, der durchseele Hamlet Josef Wagners, gar aber die liebreizende holdeste Hero der herzegewaltigen Bayer-Bürck so leibhaftig vertraut, daß mir heute noch eigentlich ist, als wenn ich sie noch von Person gekannt haben müßte. Der Knabe konnte kaum schreiben, da wurde schon ein Heft angelegt, in das er fortan Tag um Tag eintrug, was man im Burgtheater gab, mit der Besetzung. Ich wuchs also, wenn auch in der entlegenen und damals noch sehr stillen Stadt Linz, doch eigentlich sozusagen im Burgtheater auf. Und bevor ich ins Obergymnasium trat, fuhr der Vater, gleichsam zum Zeichen meiner Entlassung aus der Kindheit, zur Weihe des Jünglings, mit mir nach Wien, um mich feierlich in sein Burgtheater einzuführen; am ersten Abend wurde Nathan, am zweiten Doczys Kuß gespielt. Doch war dieser Kult des Burgtheaters nicht etwa bloß eine Eigenheit dieses Linzer k. k. Notars Dr. Alois Bahr, der, bei den Schotten in Wien

2 erzogen, in derselben Klasse wie Nissel und Siegmund | Schlesinger, die schönsten Stunden seiner Jugend, vielleicht seines Lebens, auf der vierten Galerie des alten Hauses zugebracht hatte, nicht bloß in meiner Familie wurde des Burgtheaters mit solcher Ehrfurcht, ja fast schwärmerisch gedacht, sondern an dieser treuen, durchs ganze Leben fortwirkenden Liebe zum Burgtheater, an diesem Stolz aufs Burgtheater, an diesem inneren Leben vom Burgtheater erkannten einander damals alle, die sich über der Not des Tages noch eine Verheißung, einen Trost, eine Zuversicht, die sich, wie der Bürger das

auszudrücken pflegt, doch ein Ideal bewahren wollten, es erkannten sich daran die „Gebildeten“ in Österreich; das wunderbare Kapitel im „Nachsommer“, wo der Jüngling den Anschütz als Lear sieht, hat einen Hauch dieser andächtigen Feierlichkeit, der ein Unterton von geistiger Verschwörung noch einen besonders geheimen Reiz gab, und auch das Hebbelbuch des eher gegen das Burgtheater seiner Zeit, das Laubes, ergrimten Emil Kuh bezeugt doch überall laut, welche Lebensmacht es im alten Österreich gewesen sein muß. Und nicht etwa die Jugend des empordringenden Bürgertums bloß hat sich hier von Geschlecht zu Geschlecht immer das Stichwort ihrer Gesinnung geholt, auch den Adel hielt seine Bezauberung fest, ja mancher stille Landpfarrer, sonst dem ganzen modernen liberalen Zeugs von Herzen spinnefeind, hat doch sein Römerdrama heimlich ans Burgtheater geschickt, mancher Benediktiner sich in der Verborgenheit seines einsamen Stiftes das ganze Jahr auf die paar Tage gefreut, an welchen er wieder abends in seinem geliebten Burgtheater sitzen wird, und es leben noch Wiener genug, die sich | dankbar erinnern, wie der edle Hugo Maretta, der ganzen Gene- 3
rationen von Schottenschülern das junge Herz gestärkt hat, gern, wenn er morgens in seine Klasse trat, zunächst von der gestrigen Vorstellung im Burgtheater begann, den neuen Carlos und Philipp an den großen Schatten ihrer Vorgänger messend. Man darf sagen, daß das Burgtheater ein Gemeingut aller Gebildeten, ja, daß es hundert Jahre lang der einzige geistige Besitz gewesen ist, dessen sich alle Deutschen in Österreich wetteifernd erfreuten; und nicht bloß die Deutschen: es war auch manch böhmischer Hofrat dabei, manch polnischer und kroatischer Edelmann. Ein Abglanz dieses Ruhmes glüht bis auf den heutigen Tag noch nach, wenn auch eigentlich nur noch im Volke, bei Wachmännern, Kellnern und Kutschern. Als ich voriges Jahr ein paar Wochen Dramaturg des Burgtheaters war und fortgesetzt bezichtigt wurde, sein Direktor zu werden, bekam ich die wunderlichsten Proben davon, oft rührend und lächerlich zugleich.

Aber wenn mein Vater vom Burgtheater schwärmte, vergaß er niemals, im selben Atem dann auch darüber zu klagen, daß seine große Zeit vorbei, daß es längst nicht mehr, was es unter Laube gewesen, daß das heutige gar kein richtiges Burgtheater mehr sei. Und die Fürstin Metternich hat einmal erzählt, wie gut sie sich erinnert, daß, als sie noch ein Kind war und selber noch gar nicht ins Theater mitgenommen wurde, gerade damals, in der großen Laubezeit, ihre Eltern stets, aus der Vorstellung heimkehrend, laut
4 über den Verfall des Burgtheaters zu jammern be|gannen, wehmütig des erloschenen Glanzes der Zeit gedenkend, da noch der große Korn mit seinem edlen Anstand die Rollen gab, in denen man sich jetzt diesen entsetzlichen Sonnenthal gefallen lassen muß. Und wie oft hab ich, für Mitterwurzer oder Kainz begeistert begeisternd, den Vorwurf hören müssen: „Sie haben den Josef Wagner nicht mehr gekannt und wer den Josef Wagner nicht gekannt hat, weiß überhaupt vom Burgtheater nichts!“ Und eigentlich fast seit hundert Jahren schon fehlt den Alten immer wieder irgendein Josef Wagner, immer ist die große Zeit des Burgtheaters vorüber, es ist, wenn man ihnen glaubt, nie, was es einmal gewesen, es ist immer in Verfall, es wird in einemfort zerstört, das richtige Burgtheater liegt immer in der Vergangenheit. Ja gerade die vier Männer, die, wenn wir auf seine Lenker zurückblicken, uns den inneren Sinn und Beruf des Burgtheaters am reinsten offenbaren: Schreyvogel, Laube, Dingelstedt und Burckhard, sind von ihrer Zeit wie Schänder des verratenen Heiligtums behandelt worden. Dem Direktor des Burgtheaters geht’s nur gut, wenn er eigentlich keiner ist.

Irgendein tiefer innerer Widerspruch steckt, scheint’s, dem Burgtheater von Anbeginn im Leibe; denn es ist immer nur unter Protest da. Ja durch diesen Protest gegen sich selbst wird es recht eigentlich erst bewegt, er ist die treibende Kraft und immer nur im Widerspruch gegen sich selbst kommt es empor. Jene vier Männer, so wenig sie sonst einander gleichen und voneinander wissen wollen oder auch nur fähig sind, einander zu verstehen, haben das eine
5 gemeinsam, daß jeder von | ihnen aus dem Hinterhalt gleichsam über das wehrlose Burgtheater herfällt und es vergewaltigt; seine

wahrhaft großen Zeiten sind immer durch einen Handstreich verübt worden: von einer kleinen Schar beherzt einem verwegenen Einbrecher zujauchzender Aufrührer, unter allgemeiner Entrüstung. Dies bestätigt nur den alten Satz, daß eines jeden Wesens Schicksal in der Stunde seiner Geburt beschlossen liegt, daß es dem Gesetz, wonach es angetreten, gehorchen muß, daß es sich nur dadurch erhält, wodurch es entstand: denn ein Einbruch war das Burgtheater, als es entstand, als Protest ist es entstanden, als Widerspruch einer Handvoll unösterreichischer Intellektueller, gegen den Geist der großen österreichischen Tradition. Aufruhr steckt ihm daher im Leibe von Anbeginn und so hat es, sein inneres Gesetz erfüllend, immer aufrührerisch zu sein, aber indem es das ist, muß ihm zu Zeiten immer wieder geschehen, daß sich der Aufruhr schließlich gegen sich selber kehrt und aus einem Aufruhr gegen unsere Tradition, als der es begann, also zuletzt auch einmal zum Aufruhr gegen diesen Aufruhr: zum Aufruhr für unsere Tradition wird. Und die Zeiten, in denen dies geschieht und unsere verfemte Tradition wohlgenut in das Burgtheater wiederkehrt, das als ein Abfall von ihr entstand, das sind die großen Zeiten des Burgtheaters. Aus Opposition entsteht das Burgtheater, Opposition bleibt es immer, Frucht aber trägt es nur, wenn es eben der Opposition, aus der es entstand, der Opposition gegen unsere Tradition opponiert, irgendwie das Barock wiederherstellt und durch diesen höchsten Aufruhr gegen sich selbst nun im höchsten Sinne konservativ wird. Das Burgtheater | ist ein mißlungener Versuch, das Barocktheater, das sich mit allen Mitteln aller Künste, durch Wort, Ton, Gebärde, Bild und Tanz, an alle Sinne des ganzen Volkes, um von ihnen aus seines Herzens tiefsten Punkt zu treffen, wendet, auf den Bereich des gesprochenen Wortes zu verengen und der Anmaßung des „Literaten“ auszuliefern; und so oft dieser Versuch mißlingt, der „Literat“ abgewiesen wird und der unendliche Himmelsraum des Barocks wieder für einen Augenblick offensteht, in diesen Augenblicken des Mißlingens, wenn der Geist der Vergangenheit aus diesem Grab wieder aufersteht, in diesen Augenblicken allein ist das Burgtheater groß, solange bis ihm dann doch immer wieder ein redlicher Totengräber ersteht: das Burgtheater ist immer nur gegen sich selber groß, im Gegensatz zu sich selber, nur wenn es den Geist verleugnet, aus dem es stammt. 6

II.

Das Burgtheater entsteht als Ergebnis der Bewegung für das „regelmäßige“ Stück[,] gegen das „Extemporieren“: es ist der Sieg des Herrn von Sonnenfels über den Hanswurst. Wer war dieser Herr von Sonnenfels? Was war der Hanswurst?

Sonnenfels, Enkel eines Berliner Rabbiners, Sohn des Nikolsburger Juden Perlin Lippmann, aus Mähren zugewandert, das erste Beispiel der später so beliebten jüdischen Verkleidung ins Deutschnationale, die selbst in den friedfertigsten Menschen Anfälle von Antisemitismus erregen kann, überhaupt der erste Fall des ent-
7 wurzelten, nirgends heimischen, | überall sich eindringenden Juden, seelenlos, auf den bloßen Verstand reduziert, nur von Eitelkeit, Haß und Neid bewegt, zuerst bei den Deutschmeistern in Klagenfurt auftauchend, aber aus ihrem Korporal bald in einen „Lehrer der Staatswissenschaften“ verwandelt, doch seinen wahren Beruf erst ergreifend, als er Journalist wird, den Mächtigen schmeichelnd, die Menge durch Anmaßung blendend, alle ratlosen kleinen Streber um sich sammelnd, entdeckt mit dem bösen Blick des Fremden eine vorher noch niemals ausgenützte Kraft im Wiener und versucht sich durch ihren Gebrauch zum Herrn über Wien zu machen: er erkennt, daß den hohen Gaben unserer Volksart eine teuflische geheime Lust, sich selber besudelt zu sehen, beigelegt ist, daß der Wiener nichts lieber hört, als wenn man ihn schmählt, daß in jedem Wiener ein Masochist steckt, der Prügel will. Die seither durch wetteiferndes Bemühen von Geschlecht zu Geschlecht unverdrossen bis zur Vollkommenheit ausgebildete Methode, sich der Gunst Wiens dadurch zu bemächtigen, daß man dem Wiener dartut, wie herrlich „draußen“ alles ist, welch ein Jammer aber in Wien, ist von Sonnenfels erfunden worden, er hat zuerst des Wieners tiefsten Wunsch: ein Dreck zu sein, erfüllt. Ein furchtbares Ressentiment gegen sich selbst, gegen die eigene Kraft, unter deren Geboten er träge stöhnt, lauert in der Seele des Wieners: er ist des Höchsten fähig, aber er kann nicht daran glauben; er atmet auf, wenn er sich seiner Unfähigkeit überführt hört. Nur ein Mann wie Sonnenfels, der selber Ressentiment in Person war, konnte den Wiener erst
8 ganz verstehen, nur er sich des verruchten | Mutts erdreisten, die

Stadt, in der damals noch jedes Haustor ein Denkmal lebendigster Kultur war, beim Geiste Gottscheds und Nicolais in die Schule zu schicken. Mit ihm wandert in Österreich ein, was sich seitdem „Bildung“ nennt. Die Meldung ist falsch, „Entbildung“ wäre richtig: denn alles Bild, wovon unsere Kultur, innerlich und äußerlich, überall so voll war, soll ja durch diese „Bildung“ gerade zunichte, das Bild, das diesen augenlosen Menschen nichts mehr sagt, ja die ganze sinnliche Welt, zu der ihnen jedes Organ fehlt, der Mensch selbst, der in ihnen zur Abstraktion verblaßt ist, soll abgesetzt und durch das Wort ersetzt werden, um so nun ein seit Jahrhunderten durch den Heldenglanz seiner Taten, durch die Zaubermacht seiner Werke dem Abendland Furcht und Freude gebietendes Volk Leuten auszuliefern, die nichts als reden können und den wahren Adel darin sehen, daß einer lesen und schreiben gelernt hat. Mit Sonnenfels beginnt das redende Zeitalter Österreichs. Ein Zeitalter ist ein bildendes oder ein redendes, je nach dem Mittel, durch das es den Erscheinungen beizukommen sucht: der Bildner symbolisch, der Redner diskursiv. Der Bildner gibt der Welt Gestalt, der Redner macht ein Vokabular aus ihr. Dem Bildner ist jede der Erscheinungen ein mit allen Geheimnissen beladenes Gleichnis, der Redner entleert die Welt von allen Geheimnissen, sogar sein eigenes Instrument: das Wort, indem er selbst dem Wort den inneren Gestaltendrang nimmt und es nur noch als Merkzeichen, als Chiffre übrig läßt. Nirgends wird der Unterschied zwischen Bildner und Redner deutlicher als eben im Bereich des Wortes: ist es ein | 9
 Bildner, der das Wort ergreift, so wird es in seinem Mund, im Mund des Dichters, sogleich zum Bilde, weshalb des Dichters wesentlicher Feind der „Literat“ ist, der das Wort niemals bildend, sondern zur bloßen Rede, zur Verständigung gebraucht und recht eigentlich in der Entbildung des Wortes seinen Beruf hat: das Wort des Dichters gibt Erscheinung, das Wort des Literaten nimmt Erscheinung weg und findet uns mit Begriffen ab. Daher auch der grimmige, ja fast unheimliche Haß Lessings, der durchaus ein Bildner des Wortes, wenn auch mit nicht immer zureichender Kraft, war, gegen den sich ihm anbietenden, gleißnerisch vor ihm scharwenzelnden, aber immer nur desto härter von ihm wegewiesenen Sonnenfels.

Instinktiv traut er ihm von allem Anfang nicht, er hört seinen „unerträglichen Großsprechereien“ den hohlen Ton an, er will von dem „allweisen Herrn von Sonnenfels“ nichts wissen, der ihm bald „der falsche und niederträchtige Mann“, ja „der unerträglichste Narr auf Gottes Erdboden“ heißt. Hier vernimmt man den Zorn eines Edlen, der die niederziehenden Gewalten, von denen er in trüben Stunden vielleicht selber einst versucht worden ist, aber denen er sich tapfer entronnen hat, der das lauernde Böse der eigenen Natur, dessen er mit reinigender Kraft Herr geworden ist, nun an einem anderen als Karikatur wieder auftauchen und ihn als infamen Doppelgänger sich gebärden sieht. So furchtbar, wie der lautere Lessing den abgeschmackten Sonnenfels, verabscheut man nur, was einem Unheil, von dem man selbst in sich einst bedroht war, in äffisch übertreibender Verzerrung spiegelt.

- 10 In alten Kulturen, die noch so stark sind, Ungesundes auszuscheiden, aber nicht mehr stark genug, es zu verbrennen, staut sich unterirdisch allerhand Unrat von Abfällen in Fäulnis auf. Diese ganze Jauche sammelt Sonnenfels um sich. Alle, deren niedrigem engem Sinn die Hoheit unserer weltweiten Vergangenheit ein ewiger Vorwurf ist, alle, die jene Pracht neidisch, der Lärm der Feste traurig macht, alle, die „lieber schon endlich einmal ihre Ruh' haben möchten“, alle kleinen Seelen, denen vor dem Adlerflug Österreichs bangt, alle kurzen Beine, die sein Heldensschritt erschreckt, zieht er magisch an, er wird der Mann aller Unösterreicher in Österreich und so gewinnt er das Vertrauen Kaiser Josefs. Die Zensur ist das erste Ziel des Aufklärers und, zum „Zensor des deutschen Theaters“ ernannt, reicht er dem Kaiser eine Denkschrift ein: „Über die Notwendigkeit, das Extemporieren abzustellen.“ Unwillkürlich fragt man lächelnd, ob sein nach dem Lorbeer des öffentlichen Erziehers, ja des Staatsmannes schielender Ehrgeiz keine größeren Sorgen kennt. Aber nein, man irrt, hier hat er Recht, er weiß genau, was er tut, und nicht Eitelkeit, nicht seine Gier, in alles dreinzufahren, nicht Eifersucht, die keinem anderen ein Amt gönnt, bloß leitet ihn, nein, es ist sein tiefster Instinkt, der ihn lenkt: er schlägt auf den Hanswurst, gewiß, daß er damit Österreich ins Herz trifft.

Jene Zeit ist vom Waffenlärm eines mit höchster Erbitterung geführten, die Stadt in zwei feindliche Lager spaltenden Geisteskampfes erfüllt, der darum | geht, ob dem Schauspieler noch länger das Ex- 11
temporieren erlaubt oder das „regelmäßige“ Stück, in dem er nichts zu sagen hat, als was in seiner Rolle geschrieben steht, allenfalls unter Androhung von Leibesstrafen durch die Macht des Gesetzes erzwungen werden soll. Fragt man, ob die Leute damals wirklich nichts Wichtigeres zu tun hatten, so muß man antworten, daß in der Tat der innerste Widerspruch der Zeit damit aufgedeckt war, ein unversöhnlicher Gegensatz zwischen zwei geistigen Rassen, der also nicht durch Gründe, sondern durch Gewalt allein entschieden werden konnte: es handelte sich einfach nur darum, welche von den beiden die stärkere war, die Rasse, die noch den alten Sinn der österreichischen Heldenzeit in sich trägt, oder die durch den ungeheuren seelischen Aufwand der Ahnen erschöpfte, die, der großen Vergangenheit müde, nun im Gefühl ihrer Schwäche nach Ermäßigung, nach Ruhe von Mut, Tat und Ruhm, nach einem bescheidenen kleinen Leben verlangt. Natürlich hatte die der Kleinen recht: schon daß sie da war, beweist es; einem geschwächten Geschlecht Kraft zuzumuten ist Torheit. Ein Ausgleich der beiden Rassen war nur noch in einem einzigen Falle möglich: im Künstler. Grillparzer hat das Dasein beider Rassen geführt: selbst von der schwachen, stillen, verzagten, hat er gestaltend in seiner Stube die hohe Vergangenheit unseres Heldensinns durchlebt. Daß in der Fehde der beiden die „Bildung“, das Geschöpf der schwachen, diese führt, ist selbstverständlich. Aber die tief geheimnisvolle Fragwürdigkeit alles österreichischen Wesens offenbart sich grell durch den glänzenden Witz der Geschichte, daß nun | als Kämpfe der 12
kraftvollen, der tätigen, der heroischen Rasse der – Hanswurst erscheint.

Als dem barocken Geiste bange wird, nicht länger die Höhe behaupten zu können, flüchtet er in den Hanswurst. Auf jener Höhe bringt das Barocktheater als seine reifste Frucht, als die Summe seiner Lebenskräfte den elementaren Schauspieler hervor. Im Altertum, so weit wir uns von seinem Schauspieler überhaupt eine

klare Vorstellung zu bilden vermögen, dringt er über die dienende Stellung des Sprechers oder Sängers, immer bloß eines Begleiters und Gehilfen der festlichen Handlung nicht empor und ein solcher Gehilfe bleibt er auch noch, wenn in christlicher Zeit dann bald bei Bittgängen oder Bußgängen eine fromme Schar sich aus der Reihe löst und an der nächsten Ecke, gleichsam als wäre das Altarbild plötzlich unter der Kraft des Gebetes aufgewacht und stiege lebendig zu dem Andächtigen herab, vor den heiß Erschauernden ein Stück aus der Bibel agiert, junge Leute zumeist, fast noch Knaben, vom Kirchendiener versammelt und in bunte Gewänder gesteckt; Kirchendiener sind die ersten Theaterdirektoren gewesen, ein Jahrhundert lang. Dieses ganz unwillkürlich aus Kirchgängen abzweigende Spiel, von dem uns in den alten geistlichen Volksstücken, die von Karl Weinhold wiedergefunden und dann von Hartmann, Schlosser, Bünker, Adrian und anderen sorgsam gesammelt wurden: Hirtenspielen, Paradeisspielen, Spielen vom ägyptischen Josef, vom reichen Prasser und armen Lazarus, vom geduldigen Job, die schönsten Proben erhalten sind, ergibt, wenn es später | dem zur
13 Übung der Jugend in Sprache wie Haltung schon von alten Zeiten her bei den Benediktinern gehegten, von den Jesuiten kunstvoll ausgebildeten Schuldrama („*friget enim poesis sine teatro*“, heißt es in der *Ratio et Institutio Studiorum*) begegnet, jene wunderbare Blüte des Barocktheaters, dem an höchster seelischer wie sinnlicher, den ganzen Menschen aufschreckender, zerwühlender, durchglühender, überflutender, beglückender Gewalt nur etwa das Theater des Dionysos sich zagend vergleichen mag und das von keiner anderen künstlerischen Tat des Abendlandes mehr an Weite der geistigen Wirkung auf alle Stände des gesamten Volkes erreicht worden ist. Es wuchs unter Ferdinand III., Leopold I., Josef I. und Karl VI. zum Ausdruck einer Menschenart empor, die, von furchtbaren Feinden überall unmittelbar am Leben selbst bedroht, noch überschüssige Kraft genug zurückbehielt, um die Verteidigung ihres Lebens eigentlich nur so nebenher gleichsam mit der linken Hand zu führen, seinen Sinn aber keineswegs in dieser Verteidigung, sondern höher zu suchen: in der Darstellung des Wahren, Schönen, Guten; Gott zu loben an der Herrlichkeit aller Kreatur galt ihr noch mehr,

als den Türken zu schlagen. Der Türke dräute wie der Franzos und dazwischen auch noch die Pest dazu, doch diese fromme Zeit blieb eingedenk, daß im schönen Schein der hohen Kunst oft mehr von der ewigen Wahrheit ist als in allem vermeintlichen „Ernst des Daseins“. Es war die Zeit, da der rauhe Graf Ernst Rüdiger von Starhemberg mürrisch schalt, daß „einer, der eine *Commedia* agiert, mehr gilt als einer, so eine Festung oder *battaglia* erhalten hat“, es war | die Zeit, da der Kämmerer Alexander Carducci 14 aus Florenz zum Lohn dafür, daß er das berühmte Roßballett so gut inszeniert hatte, Baron wurde, es war eine Zeit grandioser Verachtung für die bloßen Nützlichkeiten, für das buchstäbliche Leben und der freudigsten Ehrfurcht vor beseeltem Spiel, vor allem Symbolischen, das uns, was wir drüben dereinst erst von Angesicht sehen werden, hier schon im Spiegelbild erahnen läßt; sie kannte noch die Rangordnung der Werte. Der Ausdruck dieser Zeit ist das Barocktheater, durch alle Künste den ganzen Menschen von allen Sinnen aus aufrufend und jeden Menschen, wer es auch sei, von prangender Fürsten gekrönter Hoheit bis zur Armseligkeit geflickter Bettler herab, zugleich Kirchenspiel, Weihespiel, Festspiel, Hofspiel, Volksspiel, Künstlerspiel und Kinderspiel, wetteifernd von Denkern, Dichtern, Musikern, Malern, Tänzern, Schauspielern, Gauklern, Feuerwerkern, Maschinisten und Schneidern bedient, Theater auf offenem Markt, Theater der Zehntausend, Theater als Augenlust, Ohrenschmaus, Sinnenrausch, Geistessaat und Herzenstrost, als Erzählung, Belehrung, Ermahnung, Unterweisung, Erhebung, Bekehrung und Erlösung, als Erlustigung, Verspottung, Betörung, Verblüffung und Erschütterung, Wundertheater, Zauberspiel, Kasperltheater zugleich, Theater von Gott her und zu Gott hin, das aber auf dem Wege noch Possen frech mit dem Teufel selbst treibt. Und, wie nur einst das des Dionysos und dann wieder sein Nachklang Bayreuth, Theater als Ereignis, Theater, das nicht das Spiel und den Zuschauer trennt, sondern indem der Funke von der Bühne hinüberspringt, im Feuer|tod reinigender, heiligender 15 Leidenschaft beide vereint, Theater als unmittelbares Erlebnis, das den Zuschauer, indem er an dem Spiel die Zeichen seines eigenen Schicksals erkennt, selber mitzutun zwingt: was oben gespielt wird,

geschieht ihm selbst, er selbst ist es jetzt, der dort oben lacht und weint, er wird selbst zu dem dort oben, er wird verwandelt. Diese Verwandlung des Zuschauers in den Helden ist es, auf die das Barocktheater zielt, und so drängt es nun, je reiner ihm sein eigener tiefster Sinn aufgeht, von allen Künstlern, deren es sich bedient, immer mehr den der verwandelnden Kraft vor und nötigt ihm, dem Schauspieler, sein innerstes Geheimnis ab, nämlich daß er einer ist, der auch noch ein anderer ist, in dem viele sind, ja der vielleicht die ganze Menschheit ist, oder aber auch vielleicht gar nichts, selber ein Nichts, das nur auf ein paar Stunden viele Menschen, ja die ganze Menschheit herzaubern, vortäuschen kann, die dann aber, wenn die Glocke schlägt und das Licht verlischt, wieder zergeht; aber vielleicht ist das doch überhaupt mit allen Menschen so, nur wissen es die anderen Menschen nicht, er aber, der Schauspieler, hat bloß das vor ihnen voraus, daß er es weiß; denn die Gestalt dieser Welt geht vorüber und so wird es mit des Menschen Gestalt in dieser Welt auch nicht anders sein und wenn der Schauspieler am Ende zuweilen unter der zerfließenden Schminke sein wahres, müdes, trauriges Gesicht zeigt, auf dem gar nichts mehr vorhanden ist als Müdigkeit, Ekel und Angst, erblicken in ihm die Leute den armen Sünder, der sie sind: es kommt ein Tag, da stehen auch sie so da!

- 16 Das Barocktheater zeigt den Schauspieler auf allen Stufen seiner Kunst. Im Altertum ist Schauspieler, wer eine Maske zu tragen weiß. Der Kirchendiener wählt zum heiligen Josef von den Jungen den, der an Wuchs, Blick und Gang dem Bilde des heiligen Josef am nächsten kommt; Tracht, falscher Bart und Farbe helfen nach und alle wissen doch auch, daß es gar nicht der heilige Josef ist, er stellt ihn ja bloß vor! Das wissen sie später auch noch, aber nun verlangen sie schon, daß es aussehen soll, als ob er der heilige Josef wäre. Da genügt es nicht mehr, wenn er den heiligen Josef vorstellt: er soll es scheinen! Damit erst ist der moderne Schauspieler da: der, was er nicht ist, zu scheinen vermag, der die Macht der Täuschung hat. Ein Schritt weiter und es wird verlangt, er täusche nicht bloß vor, sondern er sei, was er spielt. Wie damals der Kirchendiener unter seinen Jungen den nahm, der äußerlich ungefähr dem Bilde

des heiligen Josef glich, teilt jetzt der *Pater Comicus*, der von den ehrwürdigen Benediktinern, der das Schuldrama zu leiten hat, die Hauptrolle des senecaisierenden Schauspiels dem unter seinen Schülern zu, der innerlich am meisten von der Figur hat, und der Pater versucht nun den Jüngling sachte der Rolle noch so zu nähern, daß er, kraft der Phantasie sich an ihr für sie nach und nach umbildend, innerlich auch das noch wird, was ihm dazu bisher fehlt, oder doch es zu werden wenigstens glaubt oder jedenfalls, daß er es geworden, glauben macht. Gelingt es, dann ist schon ein Ansatz zum elementaren Schauspieler da, der, was er nicht ist, zu werden vermag, der die Macht der Selbstverwandlung hat. Eine Stufe höher | und es gelingt dem Schauspieler noch mehr, nämlich, daß er seine Kraft der Verwandlung auch auf die Zuschauer überträgt und sie mit in den Abgrund reißt, aus dem er dann mit ihnen in immer erneuten, immer schon wieder entweichenden Gestaltungen empor durch das Reich der unbegrenzten Umgestaltung schweift, bis in eine Höhe, wo zuletzt alle Gestalt zergeht, der holde Wahn, das liebe Spiel, der schöne Traum erlischt und den aufgeschreckt Erwachenden in seiner Sünde bloß zurückläßt. Nach diesem Ende der Selbstverwandlung in Selbstauflösung drängt mit zerstörendem Ungestüm alle höchste Schauspielkunst, nur am Rande noch durch einen letzten Schauer gewarnt. Der ist immer ein Zeichen, daß der Tod eine Kultur berührt. In einem solchen letzten Schauer rafft sich das Barocktheater noch einmal auf und stößt den elementaren Schauspieler aus. Es sucht in seine Grenzen heimzukehren und wird zur Oper. Er aber, der elementare Schauspieler in seiner höchsten Steigerung, ausgestoßen und ganz auf sich selber angewiesen, er selbst ein ganzes Theater allein, ohne Dichter, ohne Maler, ohne Musik, nichts als zwei Bretter über zwei Fässer gelegt und er darauf, mit nichts als seiner alles verzaubernden, aber von der ganzen Welt nichts als Verzauberung erübrigenden Kunst der Verwandlung, die lachend zeigt, daß schließlich nichts in ihr steckt als eben solch ein armseliger Jammermann, wie jeder von Euch allen dort unten selber ist, der unterstandslos gewordene Schauspieler, aus dieser Gesellschaft der Künste, die das Barocktheater war, fortgejagt, weil sie fühlt, daß sie nicht mehr die Kraft hat, ihn zu bändigen, weil sie

18 vor ihm erschrickt, der, jetzt | selber schon eine solche Gesellschaft der Künste geworden, in seiner Kunst alle Künste summierend, sie nicht mehr braucht, und weil sie so nur noch die Wahl hat, sich aufzugeben oder ihn, er aber nun, selig, fortgejagt zu sein, im Rausche seiner Gottähnlichkeit, voll Ungeduld zu zeigen, daß er das alles ganz allein vermag, der Schauspieler in der höchsten Vermessenheit seiner sich nun der Alleinherrschaft bemächtigenden Kunst, das ist der Hanswurst. In ihm vollendet sich die Schauspielkunst, aber so sehr, daß sie mit ihm nun auch aufhört. Jede Kunst hat heimlich ein schlechtes Gewissen: sie verheißt Wahrheit und hat doch nur Schein zu geben. Es ist ihr Ende, wenn ihr das bewußt wird. Schauspielkunst, in ihrer höchsten Vollendung bewußt geworden, daß sie, wie jede Kunst, im Grunde doch eigentlich mit der Wahrheit nur Spaß treibt, ganz wie das irdische Leben überhaupt, das ist der Hanswurst. Calderón sagt: Das Leben ein Traum. Der Hanswurst übersetzt das, indem er auf wienerisch sagt: Das Leben ein Spaß. Beide sagen dasselbe, nur jeder mit einem anderen Akzent. Im Akzent des Hanswursts liegt der Untergang einer Kultur. Im Hanswurst geht das Barock unter. Als zum erstenmal, noch im vollen Barock, ein dreister Spieler die verehrten P. T. Zuschauer daran erinnert, daß das ganze Spiel „um zehn aus is“, da legte sich das Barock sterben und da war der Hanswurst geboren. Das Barock hat immer gewußt, daß das alles nur ein Spiel ist; darin liegt seine Kraft. Daß sein Spiel aber auch einmal aus sein kann, das frech auszusprechen hat einer erst wagen dürfen, als die barocke Kraft

19 vertan war. Ein Zeichen davon ist es schon, | daß das Barocktheater mit seinem Geschöpf, mit dem elementaren Schauspieler nicht mehr fertig, daß es vor ihm ängstlich wird, daß es ihn entlassen muß; da war es schon erschöpft. Erschöpftes Barock ist der Hanswurst, aber immer noch Barock, ja höchstes, wenn auch letztes Barock. Am Hanswurst stirbt das Barock, aber im Hanswurst lebt es noch fort. Solange der Hanswurst nicht erschlagen ist, ist das Barock noch immer nicht ganz tot. Solange der Hanswurst nicht erschlagen ist, bleibt das Barock, bleibt die Heldenzeit, bleibt Österreich in seinen Menschen unsterblich. Daher hat Sonnenfels, der Anwalt aller unbarocken, aller unösterreichischen, aller zugereisten, aller

wurzellosen Leute des bloßen Verstandes ganz recht, daß zunächst der Hanswurst erschlagen werden muß.

Es ist ein unvergleichliches, in der Geschichte des Abendlandes einziges Schauspiel, wie durch die Bildgewalt jener vier großen Habsburger ihrem ganzen Volke der Geist des Barocks aufgedrängt, Kunst zur öffentlichen Angelegenheit und so wirklich einmal das Leben eines ganzen Volkes von ihm selbst völlig als Gleichnis empfunden, das Sinnliche der menschlichen Existenz überwunden, dem Augenblick Ewigkeit eingepreßt, jeder Zufall durch den Anhauch des Geistes zum Schicksal, dann aber ebenso wieder alle Tiefe zur Fläche, der Sinn des Lebens zum Feuerwerk, das Weltgesetz ein Farbenspiel, Wahrheit ein Schattentanz, Urgeheimnis zur Volksbe-
 lustigung wird, eine so furchtbare Zumutung an die mitschaffende Kraft dieses Volkes freilich, daß man sich nur wundern muß, wenn ihm erst nach anderthalb | Jahrhunderten der Atem ausgeht. Zu-
 nächst oben: im Erzhause selbst. Nach Karl VI. scheint es erschöpft, die Reihe der subalternen Regenten beginnt, auf den Thron gelangt eine sehr brave Hausfrau, sicher vor jeder Anwendung jenes geheimnisvollen Triebes, Erleben, eigenes wie fremdes, immer gleich in Gestalt, ins Symbol gerinnen zu lassen, mit dem richtigen Bürgersinn begabt, der alles buchstäblich nimmt, eine hausbackene Haushälterin mit gesundem Hausverstand; Österreich wird häuslich. Es sieht ihr gleich, daß sie die Schauspieler von ganzem Herzen haßt: „eine böse Brut“ nennt sie sie, „zum Verworfensten in der Monarchie“ gehörend, bis in die Betten schnüffelt sie den Aktrizen nach und ist untröstlich, daß selbst ihr Kaunitz (in dem der barocke Geist noch lebt, ja der ihn auch vor dem Kaiser Josef noch zu retten sucht) von seiner Theaterpassion nicht läßt. Dieser Haß wurzelt in einem guten Instinkt: denn der Schauspieler ist der Erbfeind ihrer inneren Welt, im Schauspieler lebt noch alles fort, wovon sie der Abschied ist: die große Tradition Habsburgs, die zu vernichten dann ihr Sohn, der Lothringer, sein Leben aufwendet. Und aus demselben Instinkt, demselben Ressentiment gegen ein Erbe, für das sie sich zu schwach fühlt, führt sie den ersten Streich gegen den Hanswurst: sie zuerst verbietet das Extemporieren, unter

ihr erscheint das „regelmäßige“ Theater zum erstenmal in Wien: die Neuberin gastiert und fällt glänzend durch, unter ihr wird der Hanswurst in seiner höchsten Erscheinung aus Wien vertrieben: mit allen Zeichen der kaiserlichen Ungnade muß Kurz-Bernardon wieder auf Wanderschaft ziehen. Ihr Haß sieht gut, kein Talent
 21 entgeht ihm, es | muß weg. Maria Theresia bereitet überall den ihr kongenialen Sonnenfels sorgsam vor (und verliert darüber fünf Provinzen, aber es ist österreichisch, daß in Österreich stets der Regent für desto größer gilt, je kleiner unter ihm sein Land wird; und umgekehrt).

Aber den Hanswurst ficht das alles nicht an, er ist unsterblich. Zunächst, schon in den Anfängen des Barocktheaters, taucht er nur als Gast auf: unter Matthias erscheint er als gefeierter *Arlecchino*, Pier Maria Cecchini, mit seiner Stegreiftruppe zu Linz auf des Kaisers Generalkonvent; zur Krönung Ferdinands III., in der Zeit der englischen Komödianten, kommt er mit der Fascheyerschen Seitänzergesellschaft nach Preßburg, diesmal heißt er Andre Gindler. Bald aber sitzt er mitten im Barocktheater selbst schon so fest, daß er sich seine eigenen Dichter hält: denn der Jesuit Johann Baptist Adolf, der Nestroy der barocken Blüte, wie der Graf Nicolo Minato, der das Hoftheater der Leopoldinischen Zeit mit Stücken versorgte, zuweilen in einem Jahre gleich mit einem halben Dutzend, beide sind wirklich Hanswurst zum Dichter geworden: mit dem feinsten Gefühl für die Bedürfnisse des elementaren Schauspielers wird aus dem ganzen Drama hier immer eine einzige große Gelegenheit zu seiner Kunst, so sehr, daß sie schon den Verein mit den übrigen Künsten zu sprengen droht; das burleske Latein, in dem Johann Baptist Adolf schwelgt, Seneca verwienend, ist das erste Signal, daß der Volksgeist des bayrischen Stammes der vollkommenen Ausgewogenheit aller einzelnen Kräfte, worauf das
 22 Barocktheater ruht, überwachsend | entwischt. Noch vermag der „Theatralarchitekt“, wie der Regisseur damals hieß, noch vermag der große Sinn der Burnacini, des Beduzzi, der Galli-Bibienas, jener Ahnherren unseres Max Reinhardt (in dessen Kunst das Barock noch einmal aus dem Traum spricht), alle betörenden Zauber von

Seegefechten, Lufterscheinungen und Massenzügen aufbietend, den Aufstand des anmaßenden Hanswursts eine Zeitlang zu ducken: der Duckmäuser weiß, daß er doch stärker ist, er ganz allein, als alle die Herrlichkeit, weil er ja heimlich jedem Zuschauer im Herzen sitzt, weil er diesem Volke mit einem Augenzwinkern mehr zu sagen hat als alle Wortgewalt des Dichters, aller Sphärenklang der Musik, alle Farbenpracht des Malers, weil der Spaß die Muttersprache des bayrischen Volksstammes ist. Er weiß, daß er das ganze Barocktheater nicht mehr braucht, das vielleicht überhaupt nur erschien, um ihn, den elementaren Schauspieler, hervorzubringen; er weiß, daß er jetzt selber das ganze Barocktheater ist. Und so duckt er sich, geht ganz still hin und etabliert sich auf eigene Faust. Damit beginnt der Schauspieler als Beruf, als Stand, zunächst freilich noch lange nicht anerkannt, weshalb der Hanswurst anfangs daneben auch immer ein anderes Gewerbe treibt, das des Quacksalbers, des mit seiner Apotheke wandernden Arztes am liebsten; der „Teutsche Komödiant“, wie Hanswurst jetzt hieß, ist gern ein Parazelsus der armen Leute gewesen (auch dem Molière wird das ja nachgesagt) und noch Stranitzky, mit dem Hanswurst die Herrschaft über Wien antritt, hat, selbst als er längst schon Direktor des Kärntnertortheaters war, bei Tag fleißig Zähne gerissen.

Dieser Johann Anton Stranitzky, böhmischer Herkunft, nach 23 langer Wanderschaft zunächst in Wien sein Brett auf dem Hohen Markt, im Angesicht von Pranger und Hochgericht, aufschlagend, bald ins Ballhaus der Teinfaltstraße übersiedelnd, seit 1710 das alte Kärntnertortheater leitend; nach ihm der Erbe seiner Kunst: Gottfried Prehauser, dem sich Maria Anna Nuth und Weiskern gesellten, und später Josef Felix von Kurz, der „Bernardon“; zuletzt aber noch einmal Hanswurst als Dichter: Philipp Hafner, ein ganz aus Schauspielkunst geborener Dichter, der die Wiener von der Straße mit der Tatze des großen Theatermenschen aufgreift, im Rausch einer gestaltenden Kraft von solchem Hochdruck, daß, was von ihr berührt wird, nun gleichsam erst erwacht, sich selber erst erkennt, erst zu sich selbst kommt, ja sich selber erst erlebt und sich, indem es sozusagen auf sein Urwort zurückgebracht wird, dadurch so gesteigert sieht, daß seine Wirklichkeit daneben zum

Schatten verblaßt, diese sind's, in denen die Schauspielkunst, bisher ein Gehilfe, sich zum Herrn des Spiels, ja noch mehr: zu seinem Schöpfer macht, sie sind der Triumphzug des Hanswursts.

Das Theater als Gesellschaft der Künste, das Barocktheater ist tot. Sein letzter Direktor war Karl VI. Schon unter ihm drängt das Opernwesen aus dem Verein der Künste weg. Ihn hat eine Aufführung 60.000 Gulden gekostet. Maria Theresia, die das nicht begreifen kann, eilt, die ganze Wirtschaft loszuwerden. Das Theater ist keine Staatsangelegenheit mehr. Die Künste separieren sich. Es entsteht die Frage, wer das Schauspiel übernehmen soll: Wortkunst
 24 | oder Schauspielkunst, Dichter oder Mime. Den Schauspieler vertritt der Hanswurst, den Dichter Herr von Sonnenfels. Hanswurst ist der aller Zucht entsprungene, sich an seiner Selbstherrlichkeit berausende Schauspieler, schon fast bis zur eigenen Karikatur. Aber Herr von Sonnenfels ist bloß der Affe des Dichters.

Kaiser Josef entscheidet für den Affen. Aus dem Geiste des Herrn von Sonnenfels entsteht das Burgtheater. Es ist eine Gegen- gründung. Zunächst gegen den Hanswurst. Vielmehr gegen den Schauspieler, der immer eigentlich mit dem Hanswurst gemeint wird. Gegen das Barocktheater, von dem nur der Hanswurst, nur der Schauspieler noch am Leben ist. Gegen das Barock. Gegen den Geist der großen österreichischen Vergangenheit. Es ist eine Gegen- gründung des Ressentiments der Schwäche gegen die Kraft, eine Gegen- gründung des Augenblicks, eine Gegen- gründung der „aufgeklärten“ Zeit.

„Hanswurst“, sagt Speidel von diesem Augenblick, „Hanswurst war tot, wenn er überhaupt umzubringen wäre.“

Daß das Barocktheater den Hanswurst entließ, weil es ihn nicht bändigen konnte, war das erste Zeichen versagender Kraft; es zog sich allmählich zur Oper zusammen. In dieser ist es, wie früher der Hanswurst aus dem Ganzen der Künste sprang, nun das Wort, das sich erdreistet, nicht mehr dienen, sondern die Töne beherrschen will: das Ballhaus an der Burg, das erst achtundzwanzig Jahre
 25 | später der Aufklärung des Herrn von Sonnenfels ausgeliefert | wird, ist 1748, nach dem Umbau, mit Glucks „Semiramis“ eröffnet, 1767

ist Glucks „Alceste“ da gespielt worden. Und wie sich in Gluck aus der gelockerten Zucht des Barocktheaters das Wort über den Ton erhebt, ist es unter seinem Nachfolger im Ballhaus, Jean George Noverre, der Tanz, der sich zutraut, die ganze Kunst auf sich allein zu nehmen. Jener Musiker als Redner und dieser Tänzer als Schauspieler haben beide noch den Geist des Barocks, er hat nur in ihnen nicht mehr den Atem, über alle Künste zu gebieten: so, statt am Ganzen jede der einzelnen Künste nach ihrer Kraft teilnehmen zu lassen, versuchen sie die Mittel ihrer einzelnen Kunst aufs Ganze zu strecken. Gluck und Noverre sind noch Barock, aber in die Enge getriebenes. Sie sind der Abschied vom Barock.

Das Barock, vazierend geworden, kommt, während daheim der aufgeklärte Verstand in Person des Herrn von Sonnenfels siegt, nach Weimar, an das Theater Goethes, der ihm schon auf der Fahrt nach Italien begegnet war, oder doch einem Schatten von ihm. Goethe hat 1786 in Regensburg das Jesuitenschauspiel kennen gelernt, freilich in einer armseligen Schülervorstellung nur, an der er aber doch „die Klugheit der Jesuiten“ bewundert: „Hier ist nicht Klugheit, wie man sie sich in abstracto denkt“ (es klingt, als ob er gegen Herrn von Sonnenfels polemisierte, von dem er doch gar nichts weiß!), „es ist eine Freude an der Sache dabei, ein Mit- und Selbstgenuß, wie er aus dem Gebrauche des Lebens entspringt.“ Das Merkwort des ganzen Barocktheaters ist damit ausgesprochen, das „aus dem Gebrauche | des Lebens entspringt“, ²⁶ selber nur durchaus „Gebrauch des Lebens“ im höchsten Sinn ist und auf den „Gebrauch des Lebens“ allein wieder abzielt! Und er fährt fort: „So bemächtigten sich die einsichtigen Männer hier der weltlichen Sinnlichkeit durch ein anständiges Theater“; was wieder wie die Formel des Barocktheaters selbst ist, das man gar nicht besser nennen kann als einen Versuch des Geistes, sich der weltlichen Sinnlichkeit mit ihren Mitteln zu bemächtigen. Und im Nachgefühl des Jesuitenspiels schreibt er ins Tagebuch noch: „Wie freut mich's, daß ich nun ganz in den Catholicismus hineinrücke und ihn in seinem Umfange kennen lerne“; er ist dann freilich gar nicht in den Katholizismus hineingerückt und diese Stelle blieb

darum auch in der Ausgabe der Italienischen Reise weg. Aber kein Keim, den er empfing, ist in Goethe jemals unwirksam verstorben, wenn es auch zuweilen Jahre, ja Jahrzehnte braucht, bis er, still gehegt erwarmend, zu reifen, sich aufzufalten und zu fruchten beginnt. Wenn, auch auf der Italienischen Reise schon, Goethe die Baukunst der Jesuiten betrachtet, an ihren „Kirchen, Türmen, Gebäuden etwas Großes und Vollständiges in der Anlage, das allen Menschen insgeheim Ehrfurcht einflößt“, ebenso wie dann wieder im Gold, Silber, Metall und den geschliffenen Steinen der Dekoration einen „Reichtum gehäuft“ sieht, „der die Bettler aller Stände blenden muß“, schließlich aber mit Befriedigung konstatiert: „Hier und da fehlt es auch nicht an etwas Abgeschmacktem, damit die Menschheit versöhnt und angezogen werde“, scheint da nicht

27 schon ein Vorgesicht der letzten Gestalt aufzuzusuchen, die der Greis dem Faust gab? Es ist ein Jammer, daß Goethe niemals in Salzburg war! Doch damals entgleitet er solchen Ahnungen noch, er hat einen weiten Weg vor sich, den Weg vom Fräulein von Klettenberg zur Fürstin Gallitzin. Immerhin hat ihn das Barock einmal gestreift und das zeigt sich an seiner Theaterdirektion, die stets eingedenk bleibt, daß (so schreibt er Oktober 1807 an Braun) „den sämtlichen deutschen Theatern von der Wiener Schaubühne so manches Gute zugeflossen“. Ja mit Recht hat Nadler sagen können, daß „keine deutsche Bühne jemals stärker unter dem Einflusse der Wiener Theaterkunst stand als die Weimarer, da sie Goethe leitete“. Die „Kunstnatur“ des Weimarer Stils ist ein Ausklang des Barocktheaters, der allmählich dann leis für Goethes eigene Dichtungen formgebend wurde: das Wort, das sich im Theater des jungen Bürgertums aus dem Verein der Künste getrennt und die Herrschaft an sich gerissen hatte, wird von Goethe sachte wieder in die verlassene Gemeinschaft zurückgeführt, es wird wieder dienend, es lernt wieder, daß es, im dramatischen Spiel hohen Stils, der anderen gar nicht entraten kann. Im Vorwort zum Paläophon bekennt Goethe: „Durch gegenwärtigen Abdruck kann man dem Publikum freilich nur einen Teil des Ganzen vorlegen, indem die Wirkung der vollständigen Darstellung auf die Gesinnungen und die Empfänglichkeit gebildeter Zuschauer, auf die Empfindung und

die persönlichen Vorzüge der spielenden Personen, auf gefühlte Rezitation, auf Kleidung, Masken und mehr Umstände berechnet war.“ Damit ist dem „regelmäßigen“ Stück, das der Text | beherrscht, 28 für das der Text schließlich auch ganz allein genügt, das sich aller anderen Künste nur allenfalls zur Aushilfe, zur Nachhilfe des Textes bedient, das sie zur Not auch entbehren kann, das eigentlich die Bühne gar nicht braucht, weil ihm auch der Leser genügt, damit ist dem bloßen Wortdrama, dem Lesedrama, der Selbstbefriedigung des Stubendichters, der Buchstabengläubigkeit, der protestantischen Überschätzung von Schrift und Druck abgesagt, die Bühne gehört wieder dem ganzen Leben mit allen seinen Kräften, nicht der Dichter bloß spricht und schon der Dichter hat nun nicht mehr bloß das Wort, auch das Gefühl des Rezitators gesellt sich ihm gleich, der Schauspieler bringt ihm die Vorzüge seiner Person, ja der Zuschauer selbst spielt mit, und der Schneider auch, und Masken und „mehr Umstände“ noch, die ganze liebe Welt spielt wieder mit, das Barocktheater ist wieder da!

Von Goethes Vorwort zum Paläophron sagt Gundolf: „Das gedichtete Wort ward Begleitung von Architektur und Bilderei, als der raumschaffenden Kunst, von Musik und Tanz, als der stimmungserregenden Kunst; es ward seiner seelisch-kosmischen Autonomie beraubt und ein Mittel des geselligen Apparats.“ Damit ist das Wesen des Barocktheaters vollkommen ausgedrückt: keinem seiner Mittel kann dieser gesellige Apparat des Geistes „Autonomie“ 29 gewähren, sie müssen ihm Mittel, sie müssen dienend bleiben, alle Künste sind im Barocktheater nur „Begleitung“. Aber keiner genügt das, jede verlangt nach Autonomie. Seine stärkste, die recht eigentlich aus ihm erst geborene Kunst, die des Schauspielers[,] ent|läuft ihm zuerst: der Hanswurst ist der autonome Schauspieler. In der Oper wird die Musik autonom, im Ballett der Tanz, im Lesedrama der Dichter. „Das Stegreifstück,“ sagt Nadler, „ist der äußerste Gegensatz zum Lesedrama. . . . Hier spielt der Schauspieler sich selber, sonst muß er den Dichter spielen.“ Im Lesedrama vergilt ihm der Dichter das und zeigt ihm, daß er den Schauspieler so wenig braucht als der ihn: das Lesedrama dichtet der Dichter für sich allein, im Barocktheater hat er's für den Schauspieler müssen.

Ein Füreinander aller Künste, das ist das Barocktheater. In „Paläophron und Neoterpe“ (schon der Name scheint anzukündigen, daß „alten Sinnes“ nun der Dichter erst recht „des Neuen froh“ zu werden scheint), in „Pandora“, in „Des Epimenides Erwachen“, in den „Maskenzügen“, in der „Helena“ kehrt das Barocktheater wieder. Richtiger gesagt: der Dichter des Barocktheaters ist wieder da. Der Direktor, der ihm nun auch die sämtlichen anderen Künstler noch beige stellt hätte, fehlt. Denn auch das liegt tief im Wesen des Barocktheaters, daß man zu seinem Direktor schon der Kaiser selbst sein muß.

Wie Goethe, je reiner er erkennt, daß es nicht eine Nachahmung der Antike gilt, sondern von ihr in ihrem hohen Sinn das Erleben unserer eigenen Gegenwart zu lernen, immer „barocker“ wird, wie Schiller ihm folgt und indem er aus dem „Dichter der Freiheit“ zum „Dichter der Legitimität“ wird, in seinen großen Staatstragödien jenen anderen Alemannen Jakob Bidermann, den Jesuiten, den Dichter des „Cenodoxus“, des Meisterwerkes der altbayrischen
 30 Barockbühne, fortsetzt, wie nicht bloß „Wallenstein“, | sondern auch die vermeintlich romantische „Jungfrau von Orleans“ und die nur äußerlich antikisierende „Braut von Messina“ zwar Eigenwuchs, aber aus barocker Erdschicht sind, das hat Nadler im dritten Bande seiner wunderbaren „Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften“ mit zwingender Beweiskraft dargetan. Und tief beglückt erkennen wir da, daß auch Richard Wagner nicht vom Himmel gefallen, sondern nur das letzte Wort ist, nach dem das deutsche Volk drei Jahrhunderte lang gerungen hat!

Dieses Wort will ihm Sonnenfels in der Kehle ersticken: daraus entsteht das Burgtheater.

III.

Erst der Schauspieler, dann der Musiker, zuletzt auch noch der Tänzer entlaufen dem Barocktheater: ins Stegreifspiel, zur Oper, ins Ballett. Der Dichter, allein gelassen, verkriecht sich in das „regelmäßige“ Stück; sein Selbstvertrauen scheint gering, er ruft die „Moral“ zu Hilfe: das Volksfest wird zur Sittenschule, dem Zauberer folgt der Schulmeister. Ermutigt fühlt sich das Unternehmen durch das Ressentiment, das es hinter sich weiß: das Ressentiment einer entkräfteten Zeit gegen den lebendigen Vorwurf, der jeder Nachklang ihrer hohen Vergangenheit für sie sein muß. Es soll nichts mehr klingen vom alten Österreich. Dazu wird, aus dem Geiste „deutscher Patrioten“, das Burgtheater gegründet. Es ist eine Untreue gegen alles, wodurch Österreich groß geworden und worin Österreich groß gewesen ist; und so liegt | in seinem Horoskop ³¹ schon, daß es groß immer nur dann sein kann, wenn es sich selber untreu wird.

Ja mit einer leisen Untreue gegen sich selbst beginnt es sogleich. Aus dem Haß gegen den Hanswurst, den „autonom“ gewordenen Schauspieler entsteht es, als ein Versuch der Literaten, selber auch einmal „autonom“ zu sein. Und dieses Unternehmen gegen den Schauspieler hat aber nun nichts Eiligeres zu tun, als daß es sich zunächst die Verfassung einer Schauspielerrepublik gibt: ein „selbst-regierter Schauspielerfreistaat“ ist das Burgtheater nach seinem ersten Statut. Der Kampf gegen den Hanswurst und für das „Regelmäßige“ war im Grunde nur ein Kampf des Dichters gegen den Schauspieler und daher wird, als der Dichter siegt, der Siegespreis: das Burgtheater[,] dem Schauspieler übergeben. Dieses „Daher“ ver- rät, wie gut altösterreichisch auch dieser neue Geist noch ist. Wenn man sich in Österreich einmal entschlossen hat, etwas zu tun, hält man nämlich für gerecht, immer rasch auch gleich das Gegenteil davon zu tun; man bindet mit keinem an, ohne zugleich mit ihm zu bandeln. Der Plan ist, daß dieses Theater der neuen Zeit der Dichter regieren soll, aber mit der Ausführung dieses Planes wird die Herrschaft der Schauspieler betraut. Man glaubt in Österreich stets jemand am sichersten unterzukriegen, indem man ihm die Leitung übergibt.

Das Ergebnis war auch danach: die Dichter wurden nicht im Theater des „regelmäßigen“ Stückes, auf der „gereinigten“ Bühne gespielt, sondern beim Hanswurst; nicht in der Burg, sondern am Kärntner-
 32 nertor sind „Götz“, „Die Räuber“ und „Fiesko“ zuerst | aufgeführt worden. „Romeo und Julia“ verbot Kaiser Josef dem Burgtheater, der sich überhaupt in Shakespeare nicht fand und was von diesem schon durchaus gespielt werden mußte, jedenfalls immer erst wienerisch zuschneiden ließ. Schröder vertrug sich mit den Kollegen nicht, er kam im Burgtheater nicht auf und ging enttäuscht davon. Es lebte künstlerisch zunächst in dieser ganzen Zeit nur von der Johanna Sacco, einer gewaltigen Tragödin, und von einer gewissen Anmut, Freiheit und Natur des Zusammenspiels, einem Erbstück der Vorgänger im Hause: die Franzosen, sagt Ludwig Speidel, hatten hier ihren Parfüm zurückgelassen. Eigentlich aber hat das Burgtheater als Schauspielerrepublik nur einmal einen großen Abend gehabt, am 16. Juli 1782, bei der Premiere der „Entführung aus dem Serail“. Kaiser Josef fand, daß „es nichts Besonderes war“, ja man sagt ihm den Ausspruch nach: „Gewaltig viel Noten, lieber Mozart!“ Der Kaiser erlebte dann noch, daß auch im Burgtheater von seiner „Schöpfung“ nichts zurückblieb. Es ging mit der Schauspielerrepublik nicht. Brockmann wurde Direktor. Es ging auch unter Brockmann nicht. Es ging so lange nicht, bis über das Burgtheater ein barocker Mensch kam: Schreyvogel.

Alle guten Geister Österreichs sind in diesem reichbegabten, festgewillten, unsteten, immer wieder enttäuscht immer wieder vertrauenden, bei tiefer Schwermut in allen Verlockungen doch immer wieder der Forderung des Tages gewachsenen und wie oft er sich auch an den Augenblick zu verlieren scheint, niemals vom
 33 geraden Wege zu seiner Bestimmung weichenden | Mann versammelt, der schönsten Erscheinung jener im Epimenides gepriesenen „Nachgiebigkeit bei großem Willen“. Nachgiebig zu sein wird ihm leicht, weil er, wie der echte Wiener meistens, nichts für sich will; groß macht ihn, daß er aber, wie der echte Wiener selten, eine Sache will. Und in dem Eigensinn, den er oft wienerisch zeigt, ist immer der hohe Sinn unserer Vergangenheit versteckt. Sein Leben

schlendert so dahin, er läßt sich treiben, aber an das Ziel. Der Stunde gehorchend, dient er an ihr der Ewigkeit, planlos erfüllt er seine Sendung. Er kommt aus der „Aufklärung“, geht über Weimar, bleibt unromantisch und stellt, ohne es selber zu wissen, das Barock wieder her. So hat er das ratlose Burgtheater zur ersten deutschen Bühne, er hat aus diesem Theater, nach Friedrich Uhls Wort, das „Forum der Donaustadt“, er hat es zum lebendigen Brunnen unserer österreichischen Kultur gemacht. Wenn Goethe sagt: „Das Wirkende muß trefflicher sein als das Gewirkte“, wie groß muß dieser still sein Schicksal erwartende, niemals ungeduldige, nur im Jähzorn zuweilen auflodernde Mann gewesen sein, der so mächtig gewirkt hat, fast über ein Jahrhundert hin!

Eines wohlhabenden Holzhändlers, Hausherrn vom Grunde, jüngster Sohn darf er studieren, zeigt gute Begabung, doch desto schlechtere Sitten und lümmelt, durch des Vaters Tod unabhängig geworden, zu keinem Brotstudium genötigt, lange Zeit unentschlossen herum; es ist für den Österreicher typisch, daß er seinen Beruf nicht finden kann. Von Melancholie, der Modekrankheit der Zeit, gequält, Menschenfeind, Naturfreund, rousseausierend, rettet er sich zu Kant. | Er hat selbst bekannt, Kant „seine geistige Wie- 34
dergeburt“ zu danken. In Baden, unter dem sanften Lächeln des Helenentals, geschah sie. Nun Privatgelehrter, Philosoph, Staatsrechtler, Zeitschriftler, Schöngest; auch der dramatische Dichter regt sich bald. 1794 geht er nach Jena, durch einen Brief Alxingers bei Wieland, dem Schwiegervater des Wieners Karl Leonhard Reinhold, des emsigsten unter den Getreuen Kants, eingeführt. Daß der Jüngling in entscheidenden Stunden immer wieder auf Kant stößt, ist ebenso „zufällig“, wie der Mann später, in der Verlegenheit des Theaterdirektors, an Calderón gerät; in derlei Zufällen eines Menschen ist das Ureigenste von ihm enthalten: Schreyvogel war ein Österreicher wie noch andere mehr zu seiner Zeit, nur daß diesen anderen „zufällig“ Kant niemals begegnet ist. Wieland nimmt ihn gut auf, bald fühlt er sich in Jena und Weimar „schon völlig eingewohnt“ und sieht ein Lustspiel, „Die Witwe“, das dem Staatsrat Schulz „gleich hinter Goethes Geschwistern einen Platz zu verdienen“ scheint, in der „Neuen Thalia“ Schillers gedruckt. Nur

zu Goethe kann er kein richtiges Verhältnis finden: Goethe mag ihn nicht. Warum? Das ist bisher noch nicht ganz erklärt worden, weder von Glossy, dem besten Kenner Schreyvogels, noch durch Rudolf Payer von Thurms umsichtigen Aufsatz über „Schreyvogels Beziehungen zu Goethe“. Der Weimarer Klatsch war arg, man wohnte zu nahe. Das vertragen Menschen um so weniger, je mehr sie sind. Immerhin hat sich Goethe dadurch nicht hindern lassen, selbst Kotzebue auf eine fast unbegreiflich große Art gerecht zu werden.

35 Woher also | die lieblose Gerechtigkeit, mit der er von Schreyvogel spricht? Weimar hatte seit 1776 zunächst ein Liebhabertheater, seit 1784 sorgte die Bellomosche Truppe gastierend für dramatisches Vergnügen. Erst 1791 schuf Goethe das Hoftheater, das bis 1817 unter seiner Leitung blieb: er hat es wirklich aus nichts erschaffen. 1794, im dritten Jahr des Hoftheaters also, kam Schreyvogel aus der Stadt, in der noch alle Schauspielkraft und Fülle des Hanswursts unvergessen blieb, nach Weimar, wo, was in Wien fast vor hundert Jahren schon allmählich im Verblühen war, eben erst in Goethen wieder still einen neuen Keim trieb. Die reife Frucht seiner Theaterdirektion ist, daß er als Dichter, in Paläophron und den Folgen, aus sich das Barocktheater des bayrischen Stammes wieder entdeckt. Das konnte Schreyvogel 1794 nicht wissen, der da mit der Unbefangenheit eines glücklichen Erben des Barocks über einen ihm unbegreiflichen Irrtum lächeln muß, der für Goethen eben auf dem Wege zum Barock unvermeidlich war. Sobald er erahnt, daß sich das Schauspiel erst, wenn es alle Künste gesellt, vollenden kann, ruft er, der geborene Maler, zunächst die bildende herbei: die „Regeln für Schauspieler“ verlangen vom Schauspieler, daß er sogar im gemeinen Leben „sich immer einen Platz von Zuschauern vor sich denken. . . , ja selbst wenn er für sich oder mit Seinesgleichen beim Essen zu Tische sitzt, immer suchen soll, ein Bild zu formieren, alles mit einer gewissen Grace anfassen, niederstellen usw., als wenn es auf der Bühne geschähe, und so soll er immer malerisch darstellen“. Echter Theatersinn, tiefster Instinkt für das Wesen eines großen

36 Theaters sagt | Goethen, daß die Bühne den Maler nicht entbehren kann. Sein Irrtum ist nur, daß er, statt zum Schauspieler auch noch den Maler auf die Bühne zu rufen und jedem, dem Schauspieler

wie dem Maler, wie dem Musiker, seinen eigenen Part im Ganzen anzuweisen, vielmehr zunächst dem Schauspieler den Maler und auch noch den Musiker okulieren will. Singsang und Stelzenspiel der Weimarer entstehen aus einem falschen Gebrauch der richtigen Erkenntnis, daß zum Dichter und Spieler noch der Maler, noch der Musiker treten muß, damit das Drama sich erfülle. Bei Goethe freilich treten sie nicht dazu, sie treten sozusagen in den Schauspieler hinein. Der Irrtum wird begreiflich, wenn man daran denkt, daß Goethe damals noch keinen Schauspieler gekannt hat, keinen wirklichen, keinen von der elementaren Art, der hinwieder Schreyvogel, dem Wiener, von klein auf so geläufig war, daß ihm ein solches Absehen von aller schauspielerischen Natur unerklärlich sein mußte. Das tiefste Mißverständnis trennt die beiden: was Goethe sich auf dem Theater erst abringen muß, weiß Schreyvogel gar nicht zu schätzen, denn das setzt der Wiener, in dem das Barock noch nicht verloschen ist, doch als selbstverständlich voraus. Goethe wieder kann nicht wissen, daß, was er hier mit heißer Seele sucht, dieser vorlaute junge Mensch daheim längst hat. Schreyvogel ist um zehn Jahre zu früh nach Weimar gekommen, um den Theaterdirektor Goethe verstehen zu können. Aber vielleicht war es gerade dieses tiefe Mißverständnis, wodurch Schreyvogel, genötigt, sich ganz auf sich selbst zu besinnen, eben an Goethes Theater sich des eigenen ererbten inneren Besitzes | erst bewußt, wodurch sein angeborenes Barock erst geweckt worden ist. In einem Aufsatz, den er vierzehn Jahre später schrieb, klagt er, die dramatische Kraft des Götze, Clavigos, Stellas, Klaudins und des moralischen Puppenspiels bewundernd, darüber, daß Goethe später „sich von dem Theater so gänzlich entfernte. Hätte der Dichter, ungefähr zu der Zeit, da er den Clavigo schrieb, Anlaß gefunden, für eines unserer großen Theater zu arbeiten, er würde in der Tat Deutschlands Shakespeare geworden sein,“ in einer Form, die er, „in dauernder Wechselwirkung mit dem Theater und dem Publikum, ohne Zweifel gefunden und als Muster für andere aufgestellt haben würde. . . Von der Schaubühne und der dort versammelten Menge muß dem Dichter die Anregung kommen. . . Das Genie ist fruchtbar; alle großen dramatischen Genies haben diese Fruchtbarkeit bewiesen, aber sie

konnten sie nur in einer regelmäßigen Verbindung mit dem Theater beweisen.“ Da spricht schon der künftige Direktor des Burgtheaters. Er vergißt nur, daß Goethe sich diese „regelmäßige Verbindung mit dem Theater“ erst selber schaffen, daß er, um „fürs Theater arbeiten“ zu können, erst ein lebendiges Theater, das es in Deutschland noch gar nicht gab, daß er ebenso zur „dauernden Wechselwirkung mit dem Publikum“ sich erst ein Publikum schaffen mußte, das es in Deutschland damals auch noch nicht gab. Das ist ja die Tragik des „Sturm und Drang“: in Haufen springen aus dem erwachenden deutschen Bürgertum die dramatischen Genies auf und finden von allem, was der dramatische Dichter braucht, nichts: kein Theater,
 38 keinen Schauspieler, kein Volk. Um dem | deutschen Theater so fruchtbar zu werden wie Shakespeare dem englischen oder Calderón dem spanischen, fehlte Goethen, was Schreyvogel für den jungen Grillparzer wurde. Dem jungen Grillparzer kam mit Schreyvogel eine lebendige Theaterkultur von drei Jahrhunderten gleichsam in Person entgegen.

Eigentlich beruht das Mißverständnis zwischen Schreyvogel und Goethe darauf, daß Goethe den elementaren Schauspieler nicht kannte, den der Wiener beim Theater voraussetzt. Eben an dieser Unkenntnis Goethes aber mag gerade Schreyvogels angeborenes Gefühl für den Schauspieler erst ganz erwacht, ihm erst recht bewußt geworden sein. Und das ist vielleicht der Reinertrag, den er aus Weimar mit nach Wien bringt. Aber da drängen ihn bald andere Sorgen, er muß jetzt an Erwerb denken, das Erbe langt nicht mehr, der Plan einer Wochenschrift nach englischem Muster mißrät, er wird Kunsthändler, nebenher 1802 auch für kurze Zeit dramaturgischer Beirat im Burgtheater des Herrn von Braun (Kotzebue, den man zur Rettung herbeigerufen, war gleich im ersten Schrecken über die Sinnlosigkeit und Zuchtlosigkeit des Betriebs wieder davon), doch in diesen Jahren will ihm nichts glücken, 1813 bricht er verzweifelt in einem gelinden Wahnsinn zusammen; er kommt unter Kuratel, Dr. Nestroy, der Vater des Johann, wird sein Kurator. Genesen, ordnet er sich mählich geschäftlich, nichts als die Bücher, Kleidung und Hausrat behaltend, und gründet das „Sonntagsblatt“: Österreich hat zum erstenmal einen öffentlichen Anwalt des Geistes.

Aber nicht diesen beruft nun Graf Ferdinand Pálffy, der 1814 zum Theater an der | Wien auch noch die Hoftheater übernimmt, ins 39
 Burgtheater, sondern zur Ordnung der krachenden Wirtschaft wird,
 auf Rat des Banquiers Eskeles, der „Finanzmann“ Schreyvogel um
 seiner Erfahrung in „Geschäften“ willen bestellt. Wenn in Öster-
 reich doch einmal jemand an den richtigen Platz kommt, geschieht
 es nie deswegen, sondern auch wieder immer durch ein Hintertürl.
 So hat später Gautsch Burckhard ins Burgtheater gebracht, um
 den unbequemen begabten Mann aus dem Unterrichtsministerium
 loszuwerden.

Die Geschäftsuntüchtigkeit eines Kavaliers, der sich in den Rech-
 nungen nicht auskannte, rief den Kaufmann Schreyvogel 1814, im
 Kongreßjahr, ins Burgtheater. Eines anderen Kavaliers „boden-
 los dreister Leichtsin“ (der Ausdruck ist von Laube) schmiß ihn
 1832 hinaus. In der Zwischenzeit schuf er aus der verunglückten
 josefinischen Unternehmung „das Burgtheater“, die letzte Gestalt,
 in der der hohe Geist der österreichischen Heldenzeit noch drei
 Geschlechtern immer kleinerer Enkel vor Augen stand.

Er hieß zunächst Präsidialsekretär und Kanzleidirektor der Zen-
 tralkommission. Auch Hoftheatersekretär hieß er; auch Dramaturg.
 Direktor hieß er nie, er war es nur. Er hatte den Intendanten über
 sich, hatte noch einen Vizedirektor über sich, hatte das Regie-
 kollegium über sich. Aber sobald er auf der Probe stand, war er
 Direktor. Seinem Nachfolger Holbein hat (der gute alte Costeno-
 ble erzählt's) einmal eine vorlaute Schauspielerin den Unterschied
 von ihm erklärt: Sie halten die Proben auf und Schreyvogel hielt
 die Proben ab! Das ist überhaupt der Unterschied zwischen den
 ernannten Direktoren und den wirklichen.

Der wunderbare Mensch, der Schreyvogel war, kam nun erst ganz 40
 zum Vorschein und in Wirkung. Wer ein Theater regieren soll, muß
 etwas Fürstliches haben, die von selbst gebietende Macht, die der
 äußeren Gewalt entraten kann. Schauspieler, was man ihnen auch
 nachsage, haben, selber sehr echte Menschen, das feinste Gefühl für
 den Menschegrad ihrer Vorsteher. Klugheit, Bildung, der beste
 Wille wie der stärkste wirken auf sie noch nicht; es ist nur der
 Herzschlag einer reinen Natur, der sie gehorchen. Aus Routine legt

sich in diesem beschwerlichen, immer von Zufällen, unerdenklichen Widrigkeiten, „Affären“ gestörten Geschäft mancher mit der Zeit allerhand Künste, Listen, Tücken bei, doch ein wirklicher Direktor oder auch nur ein guter Regisseur wird einer allein vom echten Menschen aus. Der hat auch von selbst, was sich nicht lernen läßt, die schwerste Kunst: unerbittlich aus Liebe zu sein. Er allein kann darum vermeiden, was Schauspieler niemals verzeihen: weil er nicht aus äußeren Gründen, nicht auf äußere Ziele, sondern mit Notwendigkeit seinen naturgedrungenen inneren Weg geht, tut er keinen Schritt je zurück. Die Schauspieler lassen sich jeden Führer gefallen, sie müssen nur erst sicher sein, daß er führt, und wer selber erst sicher ist, daß er führt, kann sich's erst erlauben, jeden anzuhören, auf jeden einzugehen; nur er kann liebenswürdig sein. Wenn die Schauspieler aber erst einmal wissen, daß der Direktor liebenswürdig ist, von der wahren Liebenswürdigkeit, der jedermann nur ein Spiegelbild der eigenen Armseligkeit ist, der des Herzens, dann kann er sogar mit ihnen schreien, und wenn er sie prügelt, ist's ihnen auch noch recht, freilich meistens erst nach einigen Tagen.

- 41 Es ist ein Schauspiel ohnegleichen, wie der Journalist, Kunst-
händler und Dichter Schreyvogel nun leise die sämtlichen Tugenden
des großen Theaterdirektors eine nach der anderen aus dem Ärmel
zu schütteln beginnt und über Nacht Regisseur, Vortragsmeister,
Dramaturg, Diplomat, Tyrann, Kamerad und so seiner Vorgesetz-
ten wie der Untertanen, aber auch noch der Dichter, der Presse, ja
des Publikums Herr wird. „Mit der Klugheit praktischer Naturen,
sagt Ludwig Speidel, die zugleich ein edleres Ziel verfolgen, ging
er scheinbar und schonend auf die gegebenen Verhältnisse ein, um,
leise an ihnen rückend und sie unmerklich nach seiner Absicht
wendend, etwas anderes und besseres aus ihnen zu machen.“ Und
„ebenso energisch als besonnen“ nennt ihn Hugo Wittmann und
rühmt an ihm die „ungewöhnlich glückliche Mischung von geistiger
Überlegenheit, strengem Rechtsgefühl und echter Liebenswürdig-
keit.“ Er ist mit einem Wort der produktive Mensch, der ja niemals
Menschen oder Dingen seinen eigenen Sinn aufzudrängen sucht,
sondern seine Freude daran hat, daß er ihren Sinn aus ihnen holt,
der produktive Mensch, der nicht sich fragt, was er daraus „machen“

will, sondern ihnen abzufragen weiß, was sie sind, und ihnen dazu verhilft, erst zu werden, was sie bisher nie waren: sie selbst; der produktive Mensch, der, was er mit seinem Zauberstab der erkennenden Liebe berührt, auferwachen läßt. Wenn ein produktiver Mensch auf dem Theater erscheint, wundert man sich stets, wie viele Begabungen auf einmal da sind, neue Schauspieler und neue Dichter. „Er hat eben auch Glück“, heißt's dann. Nein, nicht er hat Glück, sondern sie haben Glück. Denn es war auch vor ihm immer schon gerade so viel Talent da, das sich nur nicht fand. Es ist wahrscheinlich in jeder Zeit gerade so viel Talent da, nur fehlt meistens, der es erkennt und anhauchend erweckt. Zu Schreyvogel kommt ein ungeschickter junger Mensch mit einem unbrauchbaren Stück, das ein unproduktiver Direktor entweder abgelehnt oder, wenn er es, so wie's war, aufgeführt, der Lächerlichkeit ausgesetzt hätte. Doch unter dem leisen Druck seiner produktiven Hand macht Schreyvogel die Ahnfrau daraus und so wird der ratlose junge Mensch durch ihn Grillparzer, der ihm schon zwei Jahre später Sappho, fünf Jahre nach der Ahnfrau das goldene Vlies und dann noch den Ottokar, den treuen Diener und Hero bringt. „Das Talent dieses Dichters geweckt und ihm das gegeben zu haben, woran es Grillparzer bis dahin fehlte: das Selbstvertrauen, ist einzig und allein das Verdienst Josef Schreyvogels,“ sagt Glossy. Doch er gab ihm noch viel mehr. Grillparzer klagt einmal, er habe nach Schreyvogels Tod überhaupt mit keinem Menschen mehr über Kunst reden können. Über Kunst reden, damit meinen Dichter aber stets jenes so seltene produktive Gespräch, worin ihnen etwas „einfällt“: der monologisierende Hebbel hat dazu nur Hörer gebraucht, der aufs Zwiegespräch gestimmte Grillparzer hat nach Schreyvogels Verlust nur noch mit der Musik reden können. Wenn Zedlitz sagt, auch ihm sei Schreyvogel „mit der kritischen Geburtszange“ beigestanden, so kann die Art dieser Hilfe leicht mißverstanden werden: was ihm, wie Bauernfeld, aber auch Öhlenschläger und Adolf Müllner, was allen Dichtern, denen er begegnet, Schreyvogel gab, war nicht „kritisches“ Urteil, es war ein sokratisches Einfühlen, das den Partner des Gesprächs selber Wahrheiten aussprechen läßt, die längst in seiner Tiefe ruhen, aber niemals aus eigener Kraft ins Bewußtsein emporgestiegen

wären. Solcher Erweckungen war, in seiner noch unvergrämten Zeit, Herder ein Meister, auch Lessing (in den Spinozagesprächen mit Jacobi zum Beispiel), gar aber Goethe, später wieder Wagner (in Triebtschen mit Nietzsche) und Liszt, unter dessen großem Blick jedermann sich eines verborgenen inneren Adels, oft zum eigenen Schrecken, bewußt ward. In der Gesellschaft solcher Männer gibt es auf einmal überall nur Talent, sittliches oder künstlerisches, das nur leider, sobald sie sich entfernen, immer gleich wieder verlischt. Vielleicht gibt's überhaupt nur Talente, doch meistens fehlt der Wecker.

Aber nicht bloß an den Lebenden zeigt Schreyvogel seine produktive Kraft. Kein Theaterdirektor langt mit den Werken seiner Zeit aus, so hilft er mit Stücken der Vergangenheit nach. Da hat Schreyvogel einen Einfall: er greift nicht bloß um ein Jahrzehnt, sondern gleich um anderthalb Jahrhunderte zurück, er greift nach Calderón. Der alternde, wie jeder Theatermensch stets in den Augenblick verschlungene Mann findet im Gedränge tausendfältiger Tageshast Zeit, fleißig spanisch zu lernen. Der deutschen Romantik war Calderón Laune, Sehnsucht, Flucht aus der Gegenwart, Abkehr von der Wirklichkeit, Traumland; dem Österreicher wird er Offenbarung des eigenen Sinns, Heimkehr zu seiner Wahrheit, Selbstlaut: über Spanien findet er nach dem alten Österreich zurück. Wären
44 wir in | unserem Lande nicht darin durchaus deutsch, daß auch bei uns, wie Goethe die Deutschen anklagt, nichts „Folge“ hat, daß auch hier jeder die Welt noch einmal aufs neue von vorne beginnt, daß auch wir den Vätern untreu sind, ja wäre Schreyvogel nur noch ein Jahrfünft länger ungestört an der Arbeit geblieben, das Band mit unserer großen Kultur wäre wieder geknüpft, der Blutumlauf unseres inneren Lebens hergestellt gewesen.

Erst Schreyvogel hat den Nathan, den Götz, Maria Stuart, Wallenstein und Tell, Romeo und Heinrich IV. ins Burgtheater gebracht, er hat Othello, Hamlet, Lear und den Kaufmann von Venedig aus den entstellenden Vermummungen der aufgeklärten Zeit befreit, er hat Kleist, Grillparzer und Bauernfeld eingeführt, und Leben ein Traum, Don Gutierre, Donna Diana und Wicherleys Landmädchen (auch Otways Gerettetes Venedig war geplant).

Dabei hielt sein guter Theatersinn aber auch Iffland wie Kotzebue, Müllner wie Raupach in verdienten Ehren, der alberne Hochmut des Literaten, des Ästheten war dem Redlichen ganz fremd. Daß er Grillparzer erkannt hat, hätte schon allein genügt, und daß er die Sophie Schröder fand, war mehr als alle Taten seiner Nachfolger zusammen, aber er fand auch noch in Sophie Müller die tragische, in Julie Löwe die sanfte Liebhaberin, er fand das Dreigestirn junger Helden: Korn, Fichtner und Löwe, er fand Anschütz, Costenoble und Wilhelmi. Finden aber heißt beim Theater: einen sich selber finden lehren. Damit, daß man ihn „engagiert“, ist nichts getan, wenn man ihn nicht, wie die Schauspieler das nennen, „herauszustellen“ weiß, nämlich so, | daß er dem Publikum aufgezwungen ⁴⁵ wird. Dazu muß der Direktor, dem der Schauspieler vorspricht oder vorspielt, ihn mit dem Auge des Geistes schon in dem Stück, das er mit ihm plant, und vor dem Publikum sehen, das der Direktor auswendig kennt, und inwendig erst recht, ganz ebenso wie der wahre Direktor, während er ein Stück liest, es gleich immer von seinen Schauspielern vor seinem Publikum gespielt sieht. Er liest kein Stück ins Leere, sondern auf seine Schauspieler hin, und in ihm hört dem Schauspieler, den er prüft, schon auch das Publikum zu. Diese Gabe, den Stücken schon beim Lesen ihre Schauspieler, den Schauspielern ihr Repertoire, dann aber allen auch noch das lebendige Publikum zu supplieren, ja fast zu soufflieren, die Gabe des Zusammensehens von Dichter, Schauspieler und Publikum in Eins, wodurch ein jedes davon erst an seinen Ort im Ganzen, dieses Ganze selbst erst zu sich kommt, ist Schreyvogels Wünschelrute gewesen. Er trug immer sein eigenes unsichtbares Theater fertig mit sich: für dieses hat er sich dann die Stücke gewählt, die Schauspieler geholt, das Publikum geformt und auf jenes innere Vorbild eingestimmt.

Müllner schrieb einmal an ihn: „Sie sind geboren zum Vermittler des Bundes zwischen der Bühne, dem Publikum und dem Dichter.“ Er selbst nahm sich schon im ersten Jahr seiner Direktion vor: „Ich will die alten Theater aller Nationen durchsuchen, wählen und Vorschläge zum Bearbeiten machen.“ Und Raupachs „Müller und sein Kind“ gab er einen Prolog mit, in dem er sagt: „Dem unbefan-

46 genen Sinn muß es gefallen.“ Den ganzen Mann mit seinem | Werk enthalten diese drei Sätze. Ein „Bund zwischen Bühne, Publikum und Dichter“, das ist das Barocktheater, auf seine kürzeste Formel gebracht; und ganz in der Rangordnung des Barocks: die Bühne mit dem schaffenden Schauspieler voran, der deutend den Text beistellende Dichter bescheiden zuletzt, das empfangende, gleich aber selbst auch erwidernde, mitdichtende, mitspielende, Kunst in unmittelbares Erleben einverleibende Publikum inmitten. Aber auf solcher Höhe verlischt der Unterschied von Völkern und Zeiten: das Theater aller Völker, aller Zeiten ruft er herbei, ganz wie das Barock Antikes und Gotisches in den eigenen Ausdruck mischt und aus dem Erzklang geräumigen Lateins sich zur vertraulichen Enge der heimischen Mundart senkt. Dies alles aber nicht als Reiz für Kenner, Gelehrte, Geschmäckler, nicht zur „Bildung“ von Vernunft und Sitte, nein: „dem unbefangenen Sinn muß es gefallen!“ Gefallen will es, und dem unbefangenen Sinn. Zum Volke spricht es, zur angestammten Unbefangenheit, die Grillparzer immer wieder als die höchste Kraft und Tugend unserer gesegneten Menschenart pries.

Auf den Grabstein seines Führers schrieb Grillparzer: „Thomas West, Karl August West, Josef Schreyvogel. Drei Namen bezeichnen nur einen Mann, aber einen völligen. Stand jemand Lessing nahe, so war er's.“ Ein völliger Mann muß alles völlig tun; so gab er Wien ein völliges Theater. Das ist das Geheimnis seiner noch bis auf den heutigen Tag nachhallenden Wirkung.

47 Achtzehn Jahre hat er im Burgtheater gefront; in den Ferien schrieb er gern in Baden Erzählungen | für das Taschenbuch Aglaja, in denen sich ein weiser Mensch nachdenklich zwischen der strengen Form der „Unterhaltungen Deutscher Ausgewanderter“ und der Freiheit Tiecks ergeht, zuweilen mit leisen Ausblicken auf Ferdinand von Saar. Nachdem er achtzehn Jahre gefront und das Burgtheater über alle deutschen Bühnen erhoben hatte, warf ihn ein Graf mit solcher Eile hinaus, daß sein Regenschirm stehen blieb. Das Burgtheater lebt seitdem davon, daß von Zeit zu Zeit immer wieder einer diesen vergessenen Regenschirm nimmt.

IV.

Schreyvogels Nachfolger, den vergnügten Vogelfänger Deinhardstein und den ordentlichen Holbein zu schelten[,] ist alter Brauch, von Laube schreibt das einer nach dem anderen ab. Im Grunde waren sie die richtigen Direktoren des Burgtheaters, ganz im Geiste der josephinischen Gründung, ganz im Sinne des Publikums: Literaten zur Aufsicht der in eine Beamtenstellung niedergedrückten Schauspieler, brave, wohlwollende, jeden Akt sauber erledigende, nur gegen Zeichen des elementaren Schauspielers als Störungen des gewohnten Betriebes empfindliche Leute, die dem Wiener genau das Theater gaben, in dem er sich wohl fühlt. Daß er eins braucht, in dem er sich nicht wohl fühlt, das ihn aufschreckt, aus dem ihn sein besseres Gewissen anherrscht, daß das Burgtheater immer nur durch Untreue groß ist, immer nur wenn es seinen Anfang verleugnet, daß es, aus dem Unwirklichen stammend, erst vergewaltigt sein muß, um überhaupt | wirklich zu werden, dieses dem Burgtheater 48 eingeborene, sich in allen Wechselfällen immer wieder behauptende, ja recht eigentlich seine bewegende Kraft beistellende Paradox konnten sie freilich nicht verstehen. Immerhin bleibt erstaunlich, wie viel Arbeit von ihnen geleistet worden ist; es kam nur nichts dabei heraus. So große Begabungen wie La Roche, die Wildauer, Haizinger, Christine Enghaus, Julie Gley Rettich erscheinen in dieser Zeit, aber man merkt nicht, was sie sind; es muß erst Laube über sie kommen. Noch wirkt Zedlitz, Grillparzer bringt Traum ein Leben und Weh' dem, der lügt, Bauernfeld und Halm stehen in voller Blüte. Was fehlt also? Der Glaube. Niemand glaubt an das Burgtheater mehr; und es interessiert nicht mehr. Warum eigentlich? So hat, später, auch der fleißige, redliche Schlenther bange gefragt und bitter über Ungerechtigkeit geklagt: Was fehlt denn? Der schaffende Hauch.

Den hat erst Laube wieder. Das ist aber auch das einzige, was er von Schreyvogel hat, menschlich tief unter ihm, ein ganz unbarocker Mann, handfest bürgerlich und von der Sorte, die zeitlebens eigentlich Student bleibt, burschikos, fast vulgär, mit einer Vorliebe für das „Dreiste“ (das ist sein Lieblingswort, das immer wiederkehrt), auch selber durchaus nur Redner, auch als Dichter gar kein Bildner,

mit allen gemeinen Instinkten und auch dem schlechten Ton des „jungen Deutschlands“, aber tief in sich geheimnisvoll, ja fast bis zum Dämonischen, der höchsten Empfindung für Schauspielkunst so hellseherisch mächtig, wie zuweilen ungewöhnliche Menschen es gerade für ihren Widerspruch, für das, was ihnen | im Innersten
49 versagt bleibt, für ihre ungestillte Sehnsucht sind, und mit dem schärfsten Blick für die Wirklichkeit, mit einem Willen von einer Kraft, einer Zuversicht, einer Unerschrockenheit begabt, dessen Anblick allein schon Österreichern ein längst entwöhntes, überwältigendes, berauschendes Schauspiel war. Jener in unserem Lande, wo jedes Erleben immer gern gleich in halben Traum entrinnt, fast unbekannte Wirklichkeitssinn läßt ihn den tief verborgenen und dann erst immer auch gefissentlich noch verschleierte Lebensdrang des Burgtheaters erkennen, diese Willenskraft ihn ergreifen und daß der tiefste Trieb des Burgtheaters nun eben das gerade verlangt, was allein der neue Direktor, ein sonst durchaus mäßiger, ja fast bis zur Nüchternheit klarer und kluger Mensch, mit Leidenschaft begehrt, daß der Lebensdrang des Burgtheaters und die Lebensleidenschaft des Direktors einander begegnen, daß sie sich in der Entfesselung des elementaren Schauspielers treffen, das ist das große, beiden reichsten Segen tragende Glück gewesen.

Von seinem Willen, dem ausschlagenden, auftreibenden, bald unnachgiebigen, zähen, starren, dann aber auch wieder ausweichen-
den, auf Umwegen zurückkehrenden, niemals abirrenden Willen dieses ganz von sich wie von einer Mission erfüllten Mannes ging eine Wirkung aus, die seine Leistungen allein nicht erklären können. Er wurde volkstümlich, wie Kriegshelden zuweilen selbst in törichten oder unnützen Kriegen, ja durch Niederlagen, weil uns aus der bloßen Gegenwart eines großen Willens, auf was immer er zielt und ob uns das auch gleichgültig, ja wenn es uns selbst widerwärtig
50 wäre, Beseligung | anweht. Nicht was, sondern daß gewollt wird, und wie stark, darauf kommt es uns an und der sichere, beharrliche, den Dichtern, den Schauspielern und dem Publikum Schweigen gebietende Wille Laubes war's, den nicht bloß sein Theater, den die ganze Stadt, sonst ewig ratlos, als Erlösung empfand. Statt immer erst gefragt zu werden, was sie denn eigentlich wollten,

worauf sie doch niemals Antwort wissen, erhielten die Wiener von ihm zudiktirt, was ihnen zu gefallen hatte, weil, wem es nicht gefällt, dadurch sein Seelenheil verwirkt. Dingelstedt ward von ihm in den Bann getan, als er ihn, durch das ewige Theatergespräch gelangweilt, einmal fragte: „Mir scheint, lieber Laube, Sie nehmen das Theater ernst?“ Dingelstedt nahm, er hat's bewiesen, ja das Theater auch ernst, aber nicht bloß das Theater; er kannte die Nichtigkeit alles menschlichen Strebens zu gut, um nicht auch sein eigenes bloß relativ zu nehmen. Goethe hat sein Tun immer nur symbolisch behandelt, so daß es ihm im Grunde gleich gewesen, ob er „Schüsseln machte oder Töpfe“. Das hätte Laube niemals verstehen können: wenn er gerade daran war, eine Schüssel zu machen, hat er jeden Topf, ja daß es überhaupt Töpfe gibt, sozusagen persönlich gehaßt. Bis zur Besessenheit war er dem Theaterwahn ergeben, als wäre das Stück, das gerade geprobt, die Vorstellung, die vorbereitet wird, der Weltentwicklung höchster Sinn und der letzte Zweck der Menschheit: daher der heilige Rausch, in dem er um jede Betonung, Pause, Stellung mit den Schauspielern wie um das ewige Leben rang. Beim Theater wirkt überhaupt nur, wer so beschränkt ist oder doch sich so zu be|schränken weiß, daß ihm 51 alles, was nicht das eigene Geschäft fördert, nichtswürdig scheint. Aber Laube hatte nun auch noch die Kraft, mit seiner eigenen Beschränktheit nicht bloß Schauspieler, Presse, Publikum, sondern allgemach die ganze Stadt anzustecken. Unter ihm hat sich Wien endlich einmal wieder in der Zucht eines Willens gefühlt.

Keiner hat sich weniger um das Publikum gekümmert als er. Mißfiel ein Stück, so gab er es so lange, bis es gefiel, oft nach Jahren (Sandeaus Fräulein von Seiglière nach zehn Jahren erst, nach zehn Jahren „vor schwach besuchtem Hause“ fortgesetzter Wiederholungen!). Goethes Maxime: „Nicht euch zu gefallen – ihr sollt was lernen!“ ist in Laube zur Theaterpraxis geworden. Was er für gut hielt, gab er niemals auf, so blieb dem Publikum nichts übrig, es gab am Ende nach. Seine größten Erfolge hat er dem Publikum abgeschlichen oder abgetrotzt. Auch seine besten Schauspieler. Sie fielen alle zunächst durch. Er antwortete damit, daß er sie gegen das Publikum hielt. Ja gerade dieser bald geheime,

bald offene, niemals ruhende Kampf mit dem Publikum scheint der Hauptreiz seiner Direktion gewesen zu sein, nicht bloß für ihn, sondern eben auch für das Publikum selbst. Das Publikum will nämlich gar nicht, was es will. Es antwortet auf jedes Ja zunächst mit einem Nein, weil es ganz richtig das polarische Verhältnis des Zuschauers zum Schauspiel fühlt: daß dem Zuschauer sein eigener Sinn abgenommen, der höhere des Schauspiels dafür eingesetzt und so die selige dionysische Gemeinschaft erreicht werde, daß ein Wille
 52 sich mit dem anderen | mißt, daß auch der höhere Wille, der des Schauspiels, eben indem er den Widerstand niederzuringen hat, daran sich selber verwandelt! Dies setzt oben und unten einen Willen voraus: ohne widerstrebendes Publikum kommt das Schauspiel so wenig zustande als ohne den gewaltsamen Angriff von der Bühne her, erst beide zusammen ergeben das erregende Kampfspiel: alles Theater ist urwesentlich Palästra. Dem richtigen Theatermenschen, ob er nun oben steht oder unten sitzt, kommt's auch gar nicht so sehr darauf an, wer siegt, als daß mit der höchsten Erbitterung im Aufgebot aller Kraft gerungen werde. Daß Laube dies vom einzelnen Theaterabend auf seine ganze Direktion übertrug, die sozusagen eine einzige große Premiere in Fortsetzungen war, das gab ihr einen, die ganze Stadt zur Teilnahme mitreißenden Reiz, der erst unter Burckhard, eine Zeitlang, wiederzukehren schien.

Aber mitten in seiner Lust, das Publikum bei den Hörnern zu packen, blieb Laube doch immer eingedenk, daß es sich nicht bloß von dem Bändiger bezwungen, sondern auch noch fühlen will, wozu. Daß er ihm den Stärkeren zeigt, damit beginnt alles Vergnügen am Schauspiel. Es läßt aber ein Gefühl der Leere zurück, wenn dem Aufwand von Kraft dann nichts mehr folgt. Die großen Handwerker des Theaters ringen den widerstrebenden Willen des Publikums nieder; dabei bleibt's aber dann. Und kaum erhebt sich der geworfene Zuschauer aus dem Sande, so ballt er schon heimlich hinter dem Sardou die Faust. Er will, indem er geworfen wird, zugleich
 53 erhoben sein. Er schämt sich, wenn man ihm seinen | Willen nimmt und nicht zugleich einen anderen dafür gibt, den er selber als den besseren erkennt. Er will gar nicht von sich befreit, er will von seinem gemeinen Ich des Augenblicks in ein besseres, das länger

standzuhalten verspricht, verwandelt werden. Das Schauspiel ist erst erfüllt, wenn der Einzelne sich aus seiner zufälligen Existenz empor zur eigenen, ihm selbst sonst verborgenen und jetzt, da die Hülle zerreißt, erst erscheinenden Wahrheit gebracht fühlt, wenn ein Publikum, sei's auch nur einen Theaterabend lang, zum Volk wird. „Ein Theater, hat Laube gesagt, muß eng und vertraulich mit dem Volke zusammenhängen.“ Das klingt nur obenhin demokratisch, ist aber recht aus dem Wesen des Theaters gesprochen, das, wenn es zunächst ein Kampf mit dem Publikum scheint, eigentlich ein Kampf im Publikum ist, nämlich um das Volk, das in jedem Publikum verborgen steckt und vom Schauspiel erweckt werden soll: das Schauspiel ist der Gewissensschlag des Volkes im Publikum und nur, wenn es der aufregenden, durchschüttelnden, in den Grund bohrenden Kraft des Dramas gelingt, auf diesem Grunde das in jedem Publikum schlummernde Volk wach zu rütteln, nur wenn ein Theaterpublikum wieder, einen Abend lang, zum Volke wird, ist der Sinn des Schauspiels, die letzte seiner Verwandlungen, die dramatische Wahrheit, erreicht. Das wußte Laube, das hat er versucht. Es konnte freilich nicht gelingen, weil es kein österreichisches Volk mehr gab; es gab nur noch Völker in Österreich, so war Laubes Burgtheater eigentlich auch schon ein posthumer Versuch. Er mußte sich mit einem Volkersatz begnügen: mit der Wiener Gesellschaft. ⁵⁴ Ihr hat er im Burgtheater einen so vollkommenen Ausdruck geschaffen, daß man sich fast versucht fühlt zu sagen, er habe die Wiener Gesellschaft erschaffen. Denn wer näher zusieht, muß ja gestehen, daß es, was man in London, in Paris, in Rom die Gesellschaft nennt, in Wien so wenig als in Berlin gibt. Laube hat nur, indem er sein Publikum behandelte, als ob es die Wiener Gesellschaft wäre, diese, die es in Wirklichkeit gar nicht gab, an jedem Theaterabend improvisiert, mit solchem Glück, daß aus seinem Burgtheater mit der Zeit durch Nachahmung und Gewohnheit in der Tat etwas entstand, das einer Wiener Gesellschaft täuschend ähnlich sah. Indem Herren aller Stände mit des Wieners angeborenem Geschick für den Schein den Liebhabern des Burgtheaters von Korn und Fichtner über Sonnenthal und Hartmann bis auf Devrient und Korff Ton, Tracht und Gang ablernten, die Wienerinnen den

Damen Boßler, Goßmann, Luise Neumann, Gabillon und Baudius den Ausdruck beseelter Sinnlichkeit entliehen, ergab sich ein gemeinsamer Grundton des geselligen Verkehrs, den an Anmut und Sicherheit auch eine wirkliche „Gesellschaft“, die wir, im englischen oder französischen Sinn, niemals hatten, nicht überbieten hätte können. Im Salon lernt ein junger Franzose, durch Sport, im Klub, in der großen Welt ein Engländer gehen und stehen, auch geistig; er wird geformt und übt das Leben ein. Das alles hatten die Wiener nicht. Laube gab ihnen das Burgtheater dafür, es ist unter ihm eine Schule der Geselligkeit geworden. Darum dachten manche nach
55 Jahren noch dankbar sehnsüchtig an die vierte Galerie | zurück, auf der sie, zum erstenmal, und mancher, der in die Provinz oder in einen engen Beruf ging, auch zum letztenmal, in der großen Welt verkehrt hatten. Was in anderen Ländern die große Welt heißt, wurde für Wien Laubes Burgtheater.

Wien hat kein Hotel Rambouillet und keine Precieusen gehabt und die brave Karoline Pichler konnte doch auch weder Madame Sevigné noch die Rahel ersetzen. Etwas wie gesellige Kultur blüht zuerst in den Unterhaltungen bürgerlicher Familien auf, drückt sich aber da zunächst in Tanz und Musik oder auf Landpartien aus. Die Sprache findet es in Bauernfeld; „in ihm,“ sagt Speidel einmal, „hat sich Wien einen Schnabel wachsen lassen.“ Der pickte die Körner der feinsten Wiener Begabung, der Kunst zu plauschen, auf. Dieser nun den höchsten Ertrag abzugewinnen, ja sie zum Bühnenstil zu veredeln, von dem aus sogar ein Zugang, wenn auch auf Nebenwegen, bis ins Tragische sich finden ließ, verstand Laube meisterlich und man weiß kaum, was dabei mehr Bewunderung verdient: die Sicherheit, mit der er auf den ersten Blick im Plaudersinn des Wieners das Lebenselement dieser Stadt erkannte, das feine Gehör des Schlesiens für ihre geistige Mundart oder die produktive Kraft, der es mit unsäglicher Geduld gelang, etwas so Flatterndes, Fliehendes, Flunkerndes wie den Tonfall eines Gesprächs nicht etwa bloß sprachlich einzusaugen, sondern dann auch noch in Schauspielkunst umzusetzen und leibhaftig erscheinen zu lassen. Der idealisierte Wiener Plausch ist der Laubestil, freilich
56 beides im höchsten Sinne verstanden: Plausch von der Art, | in der

auch Schuberts Lieder und Schwinds Zeichnungen plauschen; und ein so zündendes Idealisieren, daß darin alles Stoffliche verbrennt und nur der Geist übrig bleibt. So hat Laube des Meeres und der Liebe Wellen, das 1831 durchgefallen war, zwanzig Jahre später zum Siege gebracht: die feinste Blüte von sublimiertestem Wiener Plausch. So hat er Hebbel niemals beizukommen gewußt; auf dieser Nachtseite des Lebens verstummt der Plausch und all seine Zauberkraft versagt. Laubes genialer Einfall war, ganz unbewußt durch ein rein instinktives Erahnen österreichischer Geistesart in der bürgerlichen Zeit aus dem Wiener Plausch ein Instrument der Schauspielkunst zu machen. Damit sind ihm auch die Grenzen gezogen. Seine Schauspieler gingen auch im Tragischen nie weiter, als Bürgersinn gerade noch mitkam; ja später, als sie, nach Dingelstedt, sich selbst überlassen wurden, nur noch so weit, daß auch Spießbürgersinn noch mitkam. Wie Schreyvogel, hat auch Laube das Barock wiederhergestellt, aber nur bis auf einen gewissen Grad: es wurde durch ihn ein Barock des dritten Standes.

Laube schuf den berühmten „Konversationston“ des Burgtheaters. Jakob Grimm gebraucht einmal das Wort „Gesellschaftsdeutsch“. Laube hat in einer Stadt, die für sein Ohr nicht deutsch sprach, einer Gesellschaft, zu der es kaum Ansätze gab, durch das Schauspiel die Zunge gelöst. Das klingt unklar, war es aber noch viel mehr: denn wirklich etwas vorher nur als Intention kaum, höchstens als Sehnsucht, Wunsch, Vorgefühl in der Luft Schwebendes hat er mit dem Zauberstab der Schauspielkunst in feste | Gestalt 57 gebannt. Er konnte das aus seiner Empfindung für den Schauspieler. Dem Schauspieler einer Zeit hört, wer das Ohr für ihn hat, immer die Menschenart ab, die jetzt an die Reihe kommt. Denn der echte Schauspieler hat vor anderen Menschen das voraus, daß er ihre Geheimnisse, von denen er so wenig weiß wie sie, durch seinen Ton mit jedem Blick, ja selbst in seinem Gange schon verrät. Wer das Ohr für den echten Schauspieler hat, stellt der Zeit aus seiner Kunst das Horoskop. Von keinem kann sie besser ihr geistiges Schicksal erfahren.

Das war die Macht und Würde des Burgtheaters unter Laube. Hier erhielt Wien, was der deutsche Bürger so selten fand: ein „geistiges Milieu“. Der einzelne kann sein eigenes Leben nicht verstehen, vergebens fragt er, was alle die Not und Angst und Plage soll, er weiß sich ihren Sinn nicht zu deuten. Beten hat der Bürger verlernt, denken hilft ihm nicht fort, er braucht Hilfe, braucht einen Halt: aufgenommen und angeschlossen, eingefügt und abgezäunt, mitgezogen und fortgetragen will er irgendwo sein, einen starken Rhythmus braucht er, dem er sich anvertrauen kann. Dreimal fand das deutsche Bürgertum die Hilfe solcher Rhythmus ausstrahlenden Mächte: an seinen Universitäten, an jenem still das Erbe Goethes mit einem leisen Junkerhauch hegenden Berliner Kreise seelenvoller Jüdinnen und am Burgtheater Laubes. Das bißchen Geist, Charakter und Wille, das unser liberales Bürgertum doch zuweilen gezeigt hat, ist immer Erinnerung an seine Jugend im Burgtheater.

Das Burgtheater Laubes hielt unsere Menschen noch geistig
58 zusammen. Hier fanden sie sich, hier | atmeten sie von ungezwun-
genen Lügen auf, hier saßen sie wie Verschwörer einer freieren
Zukunft da, nicht um sich an erfundenen Abenteuern, sondern am
Herzklopfen der eigenen Erwartung aufzuregen. In der Spannung
ihrer verbotenen Hoffnungen, ihrer verschwiegenen Wünsche fühlte
sich jeder am anderen ermutigt und bestärkt: ein zufälliger Satz oft
ward ihnen zum Stichwort der eigenen Sehnsucht, das ganze Spiel
voll geheimer Zeichen zur Verständigung über die Zukunft. Daher
auch die ganz einzige Bedeutung, die der Schauspieler hier erhielt:
als Vorbote gleichsam einer besseren Zukunft. Wenn Schillers For-
derung an den Schauspieler, daß „die Menschheit in ihm selbst zur
Zeitigung kommen“ müsse, jemals erfüllt worden ist, so von den
Schauspielern Laubes: sie schienen, was jeder der Zuschauer gern
selber gewesen wäre. Laube gab den Wienern auf der Bühne, was
ihnen im Leben versagt blieb. Er gab ihnen fast ein Pathos. Freilich
nur ein bürgerliches. Immerhin das einzige, dessen sie noch fähig
waren. Sie haben seitdem keines mehr gefunden.

„Die offene Szene mit dem anwesenden Publikum ist unmittelbares Leben“, sagt Laube einmal. Aus diesem unmittelbaren Leben hat er seine Kraft geschöpft. Das ist ganz gegen den Geist des jose-

finischen Burgtheaters, das dem „regelmäßigen“ Stück dienen soll. Das „regelmäßige“ Stück entsteht in der Stube des Literaten; es ist fertig, bevor es auf die Bühne kommt, der Schauspieler überbringt es nur. Laube behandelt den Text des Dichters bloß als Alarm, Anruf, Auftakt. Auftrag für den Schauspieler wäre schon zu viel gesagt; nein, der Dichter hat nur in | die Hände zu klatschen, um den Schauspielern das Zeichen zu geben: Fanget an! Erst auf der Probe beginnt das dramatische Werk. Aber es entsteht erst im Angesicht des Publikums. Das Publikum gehört dazu, das Publikum ist mit am Werk, ganz ebenso wie der Dichter und der Schauspieler: es spielt mit. Und jeden Abend spielt es von neuem wieder mit. Laube wußte, warum er jeden Abend in der Loge saß: denn in einem wirklichen Theater entsteht das dramatische Werk an jedem Abend neu; wirkliches Theater ist fortwährendes unmittelbares Leben. Und sein Publikum wußte, warum es in sein Burgtheater lief: es hatte dort zu tun. In einer Zeit, da dem Wiener unmittelbares Leben sonst überall versagt war, fand er es im Burgtheater. 59

V.

In seinem Theatersinn, seiner Witterung für jeden geheimsten Trieb der Schauspielkunst, seinem Gefühl für den lebendigen Anteil und dramatischen Beruf des Publikums war Laube barock. Aber ihm hat das Auge gefehlt. Sein Auge schlägt das Barock erst in Dingelstedt wieder auf, der überhaupt, trotz seinen „langen Fortschrittsbeinen“, gleichsam ein leises letztes Echo des Barocks im Bürgertum war, wie Makart auch und diese ganze Makartzeit, in der das bereicherte Bürgertum etwas täppisch zu zeigen versucht, daß es auch Feste feiern, schwelgen und den Herrn spielen kann.

Wie Freytag in Person gleichsam ein Auszug des arbeitenden, Schritt für Schritt sich geduldig | empormühenden, ein stilles häusliches Glück sozusagen Pfennig um Pfennig sich ersparenden deutschen Bürgertums ist, tritt es uns in Dingelstedt auf der Höhe, stolz, selbstbewußt, sicher geworden, glänzend entgegen. Es bekam bald Angst vor seiner eigenen Herrlichkeit, es hat nur einen Augenblick an sich selbst geglaubt. Dieses entfliehenden Augenblicks 60

anmutigste Wohlgestalt ist Dingelstedt. Da war einmal ein Bürger wirklich zum Edelmann geworden, da zeigte der deutsche Bürger zum erstenmal Geist, ja fast Stil, nicht bloß persönlichen, sondern als Niederschlag einer Atmosphäre, da hat einmal ein deutscher Dichter Grazie gehabt.

Lehrer zunächst, bald Journalist, auch Dichter, immer aufs Wort angewiesen, das ihm niemals genügt; er fühlt sich reicher, als seine Sprachkraft bewältigen kann, dieses Unvermögen der eigenen Kunst weckt seinen Sinn für die anderen: wenn Dichter zum Theater gehen, das ist immer ein Zeichen, daß sie mehr sind, als ihr Wort gestalten kann. Bei ihm kommt noch dazu, was Speidel seinen „tiefen Zug nach Repräsentation“ genannt hat: ein unmittelbares Bedürfnis, das eigene Leben nun auch noch in Schein und Spiel und Schau zu verwandeln, ein Bedürfnis, das zu stillen in westlichen Ländern recht eigentlich der Sinn der „Gesellschaft“ ist; man denke sich Disraeli zum Beispiel in Hessen oder Pommern geboren, auch ihm wäre da nichts übrig geblieben als Theaterintendant zu werden. Der Spieltrieb ist es darum auch, an dem Dingelstedt den Schauspieler mißt, während Laube mehr den menschlichen Gehalt im Schauspie-
 61 ler sucht; Laube schätzt am Schauspieler | vor allem, was er ist, Dingelstedt, was er alles zu scheinen vermag: es ist kein Zufall, daß Laube den jungen Baumeister fand, der eine so starke Natur war, daß es ihm eigentlich unnötig schien, auch noch Schauspieler zu sein, Dingelstedt aber den jungen Mitterwurzer und den jungen Thimig, die richtigen „Komödianten“, so spielfreudig, so besessen von der Lust, ihre Fülle von Figur erscheinen zu lassen, daß man erst gar nicht fragt, welcher Mensch denn in allen diesen Verwandlungen stecken mag. Aber noch mehr: alle Künste läßt Dingelstedt spielen! Und Theaterspielen läßt er sie, schauspielern lehrt er, Musik und Tanz und Malerei; sie dürfen nicht mehr sie selbst sein, sie müssen mimen. So wird er der erste moderne Regisseur. Der setzt eigentlich den Hanswurst fort und überbietet ihn noch: im Hanswurst sagt sich der souveräne Schauspieler von den anderen Künsten los, um zu zeigen, daß er das alles auch allein kann; im modernen Regisseur zwingt die Schauspielkunst ihr eigenes Wesen auch dem Musiker, dem Maler, jedem Künstler auf. Diesen Triumph hat sie zum ersten-

mal in Dingelstedts Inszenierung der Königsdramen Shakespeares erlebt; Götz, Weh' dem, der lügt, Sturm, Antonius und Kleopatra, Faust folgten, Vorstellungen von einer allen Sinnen gebietenden Beredsamkeit aller Künste, die seit den Tagen Karls VI. in Wien nicht mehr vernommen worden war. Doch heißt es, daß Dingelstedt die Tagesarbeit seines Theaters lässig betrieb, nur so nebenher: diese lässige Hand hat Anzengruber, Ibsen und Saar, Doczis Kuß und Klapps Rosenkranz und Guldennstern, Mitterwurzer, Thimig, Wessely, | Katharina Frank und die Hohenfels ins Burgtheater 62 geführt.

Neun Jahre vergingen nach Dingelstedt, bis über das Burgtheater wieder ein Wille kam: am 5. Februar 1899 wurde Burckhard zum artistischen Sekretär, am 12. Mai zum Direktor ernannt, Dr. Max Eugen Burckhard, Vizesekretär im Unterrichtsministerium, Dozent für österreichisches Privatrecht an der Wiener Universität, Verfasser eines grundgelehrten „Systems des Österreichischen Privatrechts“ und eines „Lieds vom Tannhäuser“, für das ihn Speidel zum Sonntagsreiter ins romantische Land ernannte. Ganz theaterfremd trat er ein; er war vorher sein ganzes Leben noch keine sieben Mal im Theater gewesen. Es fiel ihm aber nicht ein, das jetzt etwa zu bedauern; er hatte nichts versäumt. Jenes System des Privatrechts schrieb er als Gerichtsadjunkt auf dem Dorf bloß aus dem Kopf, ohne jede „Literatur“; erst nachher fuhr er auf ein paar Tage nach Wien, um sich in der Bibliothek geschwind noch dazu die „Belege“ zu holen. Als ihm einfiel, Radfahren zu lernen, nahm er ein Rad, saß auf, fiel herab, saß wieder auf, fiel wieder um, so lange bis er schließlich oben blieb; er hat sein Radfahren selber entdeckt, wie später sein eigenes Segeln. Er fragte nie: Wie macht man das? Er fragte sich: Wie machst du das? Dieser Methode blieb er auch im Burgtheater treu. Da war ein Theater, da waren Schauspieler, da waren Stücke, da war ein Publikum und da war der Dr. Max Burckhard: diese gegebenen Größen galt es auszugleichen; also los! Zufällig stand nun aber in diesem mit allen Begabungen unserer Volksart gesegneten, | augenfrohen, leichthörigen, feinschmeckenden, sinneshellen, 63 seelenstarken, von urlebendiger Gewalt überströmenden Mann die rasende Spielfreudigkeit des bayrischen Stammes übermächtig den

anderen Lebenszügen vor, das war des Burgtheaters Glück. In Korneuburg geboren, aus einer in alten Zeiten von der Schweiz nach Tirol übersiedelten Familie, wahrscheinlich einer Mischung von bajuvarischen mit alemannischen Elementen, fand er Gefallen daran, sich einen Oberösterreicher zu nennen: er wäre gar zu gern ein Innviertler gewesen, den Meier Helmbrecht hat er sein Leben lang treu gehegt und kein Dichter auf der Welt sprach ihn heimischer an als der Franz von Piesenham; diese Gegend zwischen Inn und Donau, der alte deutsche Weg nach Italien, wo heute noch die Mundart von den Urlauten unserer Sprache dröhnt, war sein inneres Vaterland. Hier aber ist jeder Mensch ein geborener „Spieler“, wie gleich unser primitivstes Verkehrsmittel beweist: das „Schnadahüpf“, schon eine Zelle dramatischer Begegnung; hier wird der Atem der Arbeit von selber Gestalt, vom Handwerk löst sich sein Rhythmus zum Spiel mit sich selbst ab: jedes Handwerk bringt sein besonderes „Platteln“ hervor; und so wird jede menschliche Verrichtung, vom „Fensterln“ über das „Hochzeitbitten“ bis zum Totenschmaus, alles wird sogleich zur Szene, alles Dasein fühlt sich hier erst im Schein erfüllt. Wir sind ein Volk geborener Komödianten; wo zwei von uns beisammenstehen, auf dem Markt, am Brunnen, ja wär’s selbst vor Gericht, feilschend, schäkernnd oder streitend, ist es schon Theater; 64 immer stehen wir auf der Bühne, | jedes Erlebnis wird uns zur Rolle. So kam es, daß dieser Wahlinnviertler, dieser Urbajuvar Max Burckhard, der neue Direktor, viel mehr vom Schauspieler hatte, vom instinktiven, unmittelbaren, echten Schauspieler, als die meisten seiner Schauspieler, gar jene, die gerade damals im Burgtheater den Ton angaben. Denn um diese Zeit eben hatte sich hinter den Kulissen allmählich im Stillen eine Verwandlung abgespielt: der Komödiant war vom Hofschauspieler verdrängt worden, womit sich das Burgtheater im Grunde nur wieder einmal auf den Geist seiner Gründung besann, es wurde wieder josefinisch, wieder eine Versammlung von würdigen Schauspielbeamten; wieder einmal war der Hanswurst erschlagen, und diese Schauspielbeamten fanden es unter ihrer Würde, nichts als Schauspieler, sie hielten mehr darauf, „Lieblinge“ zu sein. Der Wiener hat eine heitere Neigung, seine Mitmenschen möglichst rasch zu sortieren, und ist jedem dankbar,

der ihm das durch ein auffälliges Erkennungszeichen erleichtert; wer sich ein für allemal sogleich markant eine Rolle zuteilt und an ihr verlässlich festhält, macht in Wien immer sein Glück, wo man, wenn einer durch die Türe tritt, schon wissen will, wessen man sich von ihm zu versehen hat. Aus einem klugen Gebrauch dieser Wiener Neigung war allmählich im Burgtheater ein eigener Stil entstanden, durch Aufteilung persönlicher Kennzeichen: der eine hatte die Träne, die andere den sanften Augenaufschlag und so war auch für schnaubenden Ungestüm, für ein waldfrisches Lächeln, für seelenvoll gurrende Heiserkeit gesorgt; der Regisseur gab nur acht, daß die Träne nichts als tränkte, das Gurren heiser blieb | und das Lächeln es sich ja nicht einfallen ließ, noch etwas anderes als waldfrisch zu sein. Das Vergnügen des Publikums aber bestand in der Erwartung der sanften Augen und in dem Entzücken, wenn sie denn wirklich aufgeschlagen wurden; der Jubel, wenn alles eintraf, genau, wie man es sich vorausgedacht, und wenn keiner von den Herrschaften auch nur die geringste der Unarten schuldig blieb, die damals von allen besseren jungen Herren in Wien an Sonntagen so täuschend kopiert wurden, war unaussprechlich. Das alles hatte nur eigentlich kaum mehr etwas von Schauspielkunst; das Burgtheater war eine Spezialitätenbühne geworden. Aus ihr wieder ein Theater herzustellen hat Burckhard versucht, von einer untrüglichen, ihm selber gar nicht bewußten, im Tiefsten seiner Natur wurzelnden Empfindung für den echten, für den elementaren Schauspieler nachwandlerisch sicher geführt. 65

Der Spezialitätenstil des Burgtheaters war von Geburt kein Wiener, er hatte sich zunächst ganz im Stillen draußen an den deutschen Hoftheatern entwickelt, als Ergebnis des Jambenstücks. Warum die deutschen Fürsten sich Hoftheater hielten, wußten sie selber nicht; es war ein Brauch, nicht eigenes Bedürfnis, es gehörte nun einmal dazu, die Dichtung zu pflegen. Die Dichtung bestand aus Schillers dramatischen Werken und ihren vermeintlichen Fortsetzungen, deren Rollen an kostümierte Sprecher verteilt und sonor rezitiert wurden. Dieses Jambenstück, ein Spross des „regelmäßigen“ Stückes, kann den Schauspieler nicht brauchen; und so wird aus der Not eine Tugend. „Unter allen Völkern unseres | Erdteils, 66

sagt Speidel, hat vielleicht das deutsche am wenigsten Beruf zur Schauspielkunst wie zur Schauspieldichtung“. Im Jambenstück hat sich das deutsche Bürgertum von der Beklemmung des ungeheuren Ereignisses, das ihm Goethe und Schiller (denn in ihrer Wirkung auf die Bühne stehen die beiden wirklich nebeneinander: hier gilt das „und“, das Nietzsche an dieser Verbindung unerträglich war) aufgezwungen, allmählich wieder erholt, im Jambenstück kann es auch des ihm immer verdächtigen, aller starren Ordnung spot-tenden, dem Wesen nach unbürgerlichen Schauspielers entraten; hier genügt der gute Sprecher mit „Organ“ (es ist bezeichnend für diese Zeit, daß sie kein anderes „Organ“ des Schauspielers als die Stimme mehr kennt), die Klara Ziegler, das „Riesennädchen von der Isar, die wandelnde Nebenbuhlerin der starren Bavaria“, wie Speidel sie genannt hat, war der Triumph des Jambenstücks über die Schauspielkunst. Aber wie das Jambenstück mit dem echten Schauspieler nichts anzufangen weiß, ihn von der Bühne verdrängt und durch den gebildeten Schönredner, gleichsam einen wild gewordenen Oberlehrer, ersetzt, so verstellt nun der wieder dem echten Drama, das nicht bloß gesprochen, sondern erlebt sein will, den Weg zur Bühne: das Jambenstück schien, indem es keinen echten Schauspieler mehr auf die Bühne ließ, damit auch den dramatischen Dichter ausgesperrt und sich selber verewigt zu haben. Da wird eine neue Jugend unversehens an einem nordischen Dichter gewahr, daß es doch offenbar auch noch ein anderes Theater geben muß

67 als das des Jambenstils: Ibsen erscheint, aus | seinen Werken tritt jener Jugend ihre geheimste Sehnsucht in Gestalt entgegen, so scharft sie sich um ihn, lärmt für ihn, will ihn gespielt, er aber, ein geborener Dramatiker, ist dem kostümierten Sprecher unerreichbar, er braucht den Schauspieler. Jener Jugend war Ibsen der Führer zur Freiheit. Er hat einmal an Brandes geschrieben: „Überhaupt gibt es Zeiten, da die ganze Weltgeschichte mir wie ein einziger großer Schiffbruch erscheint – es gilt, sich selbst zu retten!“ Das war die Grundstimmung seines Lebens: „Schiffbruch überall!“, und die Grundfrage seiner Werke: „Wie retten wir uns?“ Und weil dies auch die Grundstimmung und die Hauptfrage jener Jugend war, fanden sie sich: sie fand durch ihn erst zu sich selbst. Sie hat ihn

dabei zugleich überschätzt und unterschätzt. Er war als sozialer Reformator, als Erwecker des Gewissens, als Verkünder einer neuen Menschheit gar nicht so groß, als wir damals meinten. Daß aber diese Stücke, die nur als Verheißungen des nahen dritten Reichs auf uns wirkten, Komödien der höchsten Art, von einer seit Molière und Goldoni nirgends mehr erreichten Vollkommenheit, und Komödien aus dem Geiste der Schauspielkunst, unmittelbares lebendiges Theater waren, das wieder merkten wir damals noch gar nicht. Die Welterlösung, die wir uns von den Ibsenvorstellungen, 1887, erst in Augsburg, dann im Berliner Residenztheater, erwarteten, blieb aus, aber es begann damit die Wiedergeburt der deutschen Schauspielkunst. Der neue Bühnenstil, der Ibsenstil, für den wir uns noch in den neunziger Jahren nächtelang im Kaffee Kaiserhof erregten, war weder neu noch ibsenisch: es trat | nur wieder der 68
Schauspieler auf den Platz, von dem ihn der Rezitator verdrängt hatte.

Burckhard bringt Ibsen, dazu braucht er den Schauspieler, so holt er Mitterwurzer heim. Zweimal war Mitterwurzer schon im Burgtheater gewesen, zweimal dem Burgtheater entlaufen. Jetzt stellt er das Burgtheater wieder her, jenes heimliche Untergrund-burgtheater, das immer von Zeit zu Zeit den josefinischen Überbau der Literaturbeamten sprengt. Burckhard, sonst ein solcher Österreicher, hatte dennoch die Seltsamkeit, jeden seiner Gedanken bis ans Ende zu denken, und wenn er einmal A gesagt, unerschrocken auch B zu sagen. Mitterwurzer war das B zum Ibsen und nun ging es im Alphabet unaufhaltsam fort, bald der Dichter seinen Schauspieler, bald ein Schauspieler sich Rollen erzwingend, endlich wieder einmal ein voller Lichtblick lebendigsten Theaters! Und nun noch aber Burckhard selbst, der überwältigende Mann! Nie hat ein Theater so die Züge seines Direktors getragen, nie ein Direktor es so zu seinem persönlichen Ausdruck geformt, kein Publikum je so stark überall des Direktors Allgegenwart gespürt: wenn er bei Premieren im Hause erschien, hielt es den Atem an, beklommen von der fast magischen Gewalt des fröhlichen Bändigers. Er saß auf dem ersten Sitz der dritten Reihe Parkett rechts, nicht wie die andern in einer Loge versteckt; er saß mitten im Gewühl, „damit

die Kerln spüren, was ich will, und Angst kriegen!“ Er beteuerte gern, meistens schon vorher zu wissen, ob er abends stark genug sein würde, das Publikum unter seinen Willen zu zwingen und ihm
69 einen Erfolg abzutrotzen. Und nach Durchfällen | gab er immer nur sich selber die Schuld: „Mir ist halt gestern im vierten Akt der Atem ausgegangen, ich hab losgelassen!“ Er hatte dann, wenn er so, versteift, in sich gebückt, mit hohem Rücken saß, den harten, ja bösen Blick und um den zugepreßten Mund den fast grausamen Zug unerbittlicher Entschlossenheit, den man an den großen Dirigenten gewahren kann, wenn sie den hochgespannten Willen nicht nur über das Orchester, sondern gleich unmittelbar auf das Publikum werfen, um es, bevor noch das Werk selbst seine Kraft einsetzen kann, schon niederzuringen. Er ist, wie jeder wirkliche Direktor, auch ein großer Dirigent des Publikums gewesen, ja dieser agonistische Zug war vielleicht der stärkste Reiz seiner Direktion.

Er fand das Burgtheater bejährt vor. Die „Lieblinge“ waren alt geworden, und mit ihnen ihr Publikum. Jene spielten nur noch aus Erinnerung an schönere Zeiten und an schönere Zeiten erinnert zu werden war das Vergnügen des Publikums, das sich allmählich einen Theaterabend nur noch als ein solches ungestörtes Hindämmern im halben Schläfe vorstellen konnte, tief erschreckt auffahrend, wenn dann doch wieder einmal ein Laut des Lebens an sein Ohr schlug; unpassend fand es das, und recht als einen unbefugten Ruhestörer sorglosen Alters diesen turbulenten Burckhard! Er aber ahnte dies alles gar nicht, er stand ganz arglos im Tumult und begriff davon nichts, als daß ihm niemand half und er nur auf sich selber angewiesen war, auf sein eigenes Gewissen und die Kraft seiner eigenen Tat. So gab er der Stadt noch viel mehr als ein
70 interessantes Theater: er gab der verwehrten Zeit | ein sittliches Beispiel. Es war im Österreich unserer Tage zum erstenmal, daß ein Mann in öffentlicher Stellung den Mut zu sich selbst fand, sich weder abschrecken, noch zerschmeicheln ließ, keiner Person, sondern seiner Sache diente, nicht nach Beifall, sondern ans Werk ging, nichts unternahm, was er für falsch, nichts unterließ, was er für recht hielt, und, wenn er einmal fehlte, wenn er irrte, doch immer nur Fehlern, immer nur Irrtümern, die seiner Natur notwendig,

die der Schatten seiner Tugenden waren, aus eigenem Antrieb, auf eigene Gefahr, zum eigenen Schaden erlag. Er bewies, daß man auch in unserem Lande wagen kann, ein Mann zu sein. Er schritt seinen ganzen inneren Kreis ab und machte nirgends Halt als an seinen eigenen Grenzen. Wie viele, denen man das nachsagen kann, hat die Zeit Franz Josefs aufzuzählen? Es ist wienerisch, daß in dieser Stadt die stärkste moralische Wirkung der letzten zwanzig Jahre von einem Theaterdirektor ausging, und es ist österreichisch, daß dieser Mann, nachdem er aus seinem Theater von unwilligen Komödianten verjagt worden war, in Österreich keinen Platz mehr fand.

Als er begann, galt es zunächst, wie vor vierzig Jahren für Laube, aufzuräumen, wegzuschaffen, auszukehren, Platz zu machen, Licht zu machen, Luft zu machen, um erst wieder schaffen zu können, dann aber auch gleich das Neue zu bringen, vor allem neue Schauspieler, und keine schon vollendeten oder gar auch schon wieder gestockten, sondern junge, bewegliche, bildsame Kraft, die seine formende Hand erst kneten, eine der anderen anpassen und zu gemeinsamem Stil aneinander fügen konnte. Da zeigte sich ⁷¹ zu seiner eigenen Überraschung, daß der Theaterfremdling (auch Theodor Fontane, der feinste Kenner des norddeutschen Theaters zu seiner Zeit, ist von ihr ein Theaterfremdling gescholten worden) ein geborener Theatermensch war, gleich begabt, Talent aufzuspüren wie Talent auszubilden. Er nahm aus einer Münchener Truppe eine junge Dialektschauspielerin, sie wurde die Bleibtreu, die einzige deutsche Schauspielerin heute, die bis ins Erhabene dringt, aber auch da noch völlig Natur bleibt; er holte sich aus dem Konservatorium ein unansehnliches Ding, aus dessen linkisch dreister Anmut der reschen Wienerin „vom Grund“ sich allmählich die spröde Holdseligkeit verschämter Frauenwürde zum Tragischen, ja zuweilen mit einem Anhauch des freilich immer gleich wieder durch einen Mädchenreiz besänftigten Dämonischen, erhob, die Medelsky; er wußte die vorher in Sensationsrollen flackernde Sandrock so fest zum hohen Stil zu geleiten, daß sie nach dem Erbe der Wolter griff, wußte Mitterwurzer, den Zigeuner, von dessen ungestümer, jede Rolle verzerrender, zersprengender Zuchtlosigkeit

die Kenner den Untergang des Burgtheaters prophezeiten, durch Anforderungen, die seiner Kraft keinen ausschlagenden Überschuß mehr ließen, so zu zäumen, daß er, seit ihm endlich einmal erlaubt war, sich ungehindert in ganzer Größe voll auszustrecken, die Reife selbst, die Ruhe selbst, ja die Vollendung schien; und er hat den unvergessenen Römpler, einen kerndeutschen Schauspieler von der unbestochenen Natur Baumeisters und Sauers, er hat Konrad Löwe, den redlichen Ordner klar gegliederter Rede, den vielfältigen, beweglichen, farbenreichen Treßler, den frauenhaften Takt der Lotte Witt, er hat Ferdinand Bonn, der, freilich immer schon von seiner nirgends standhaltenden Ungeduld bedroht, doch damals wie ein Hecht in den Karpfenteich fuhr, mit seiner schillernden, blendenden, betörenden, empörenden, ruchlosen Verwegenheit die Stadt auf-rührend, er hat endlich Kainz gebracht, von dem das Burgtheater dann noch mehr als zehn Jahre gelebt hat. So war nun das Element da: schöpferische Schauspielkunst und ein erwecktes Publikum; dieses Element erst trägt den dramatischen Dichter. Nun wurde das Wagnis möglich, Ibsen einzuführen, den mittleren und den letzten Ibsen, den damals noch in Wien verlachten, und Hauptmann, der damals den Wienern ein „neurasthenischer Iffland“ hieß, und einen blutjungen Wiener Arzt aus dem verrufenen Griensteidl, Schnitzler, und Sudermann und den Volksdichter Anzengruber. Das war die Saat Burckhards.

Dreimal hat er ernten dürfen: in den Vorstellungen der Wildente, Klein Eyolfs und des Don Carlos. Indem er zu den beiden Stücken Ibsens den Stil übernahm, der sich seit der Mitte der achtziger Jahre für Ibsen und Strindbergs Anfänge zunächst in dem kleinen Berliner Residenztheater an der Charlotte Frohn, Reicher, Rittner und Jarno entwickelt, dann in der Berliner Freien Bühne unter den wachsamen Augen des unbeirrt vorwärts zögernden, jeden Schritt dreimal überlegenden, aber keinen je zurücknehmenden Otto Brahm an Arno Holz und Gerhart Hauptmann ausgebildet hatte, aber dabei | dem drängenden Mitterwurzer, der die norddeutsche Sparsamkeit, Vorsicht und Enge dieses nur vermeintlich naturalistischen, in Wahrheit aus der Beschränkung auf das Wort wieder zur vollen ungehemmten Schauspielkunst zurückverlangenden Stils

unbehaglich fand, insofern nachgab, daß er die Willkür dieses tief ironischen Künstlers, seine Neigung zu grandioser Selbstherrlichkeit, seine freche Komödiantenlust, uns mitten drin immer auf einmal merken zu lassen, daß im Grunde ja dies alles zuletzt doch bloß ein Spiel ist, zwar leise linderte, nicht aber unterdrückte, entstand etwas sehr Merkwürdiges: der Berliner Naturalismus, der in Berlin um dieselbe Zeit erst langsam Schritt um Schritt emporgedieh, war hier im voraus zugleich überboten, aber damit eigentlich auch schon wieder überwunden, dem erdschweren, keuchenden deutschen Ernst der Berliner neuen Spielweise flog eine Beweglichkeit, ein Hauch von Heiterkeit, ein sinnlicher Glanz, etwas von südlicher Lust, ja von der Laune des unsterblichen Hanswurst an, wodurch jener Ernst, fast noch gesteigert, bis ins Dämonische geriet, gerade dadurch aber schon auch die gemeine Deutlichkeit verließ und beinahe wieder in Geist aufgelöst schien, etwa wie Heiligenstatuen des Barocks oft den Schmerz bis in eine Schmerzhaftigkeit treiben, die schon die Grenzen der Wirklichkeit übersteigt und uns so wieder zur Seligkeit des schönen Scheins beruhigt entläßt. Dieses überschlagen des Naturalismus in Stil, von Brahm zu Reinhardt, war in jenen beiden Vorstellungen von Burckhard schon vorweggenommen; es hat's nur in Wien damals niemand bemerkt. Ja von ihnen aus stand | schon ein Weg zu Calderón und in einen wieder ganz 74 österreichischen Stil durchaus symbolisch wirkender Darstellung, in ein zweites Barock der Schauspielkunst offen; das Burgtheater ging ihn nur nicht, es ging lieber zu Schlenther.

In der unvergeßlichen Aufführung des Don Carlos war das zweite Barock ja fast schon erreicht. Zum erstenmal wurde hier der „neue Stil“ mit der ganzen Glut seiner Intimität und Intensität auf ein klassisches Werk angewendet. Hevesi schrieb damals: „Mitterwurzers Franz Moor und König Philipp waren Burgtheater des zwanzigsten Jahrhunderts.“ Er hätte noch mehr sagen können: die ganze Vorstellung des Carlos war es. So sehr hatte Burckhard die sämtlichen Partner auf Mitterwurzers König abgestimmt und ihm zugestimmt, daß, hätten nicht Malerblick und Malerhand noch gefehlt, es schon eine Vorstellung Max Reinhardts gewesen wäre. Die jungen Maler der Sezession gingen, als sie im Herbst 1897 ihre Zeit-

schrift Ver Sacrum gründeten, Burckhard um Rat und Mitarbeit an; damals hat er Olbrich, Roller, Koloman Moser kennen gelernt, die bald darauf den Griff nach der Bühne wagten. Indessen hatten aber derselbe schamlose, sorglose, gedankenlose Undank, dieselbe Gereiztheit gegen jeden, ja stets unbequemen Willen, derselbe fahrlässige Leichtsin, die Schreyvogel einst aus dem Burgtheater vertrieben, auch ihn wieder fortgejagt. Wir hätten sonst, was Reinhardt 1902 in Berlin begann, vielleicht schon 1899 im Burgtheater haben können; es wäre nur dann aber wahrscheinlich in der Welt gar nicht bemerkt worden.

75

VI.

Aber der größte Burgtheaterdirektor war es gar nie: Gustav Mahler.

Auf irgendein letztes Geheimnis scheint Schreyvogels, Laubes, Dinkelstedts und Burckhards Arbeit immer zu deuten, immer zu dringen, das aber zuletzt dennoch immer unausgesprochen bleibt. Erst Mahler bringt es an den Tag. In seinem Tristan, seinem Fidelio, seiner Walküre sieht sich die Sehnsucht eines Jahrhunderts erlöst.

Gegen das Barock entsteht das Burgtheater. Des Barocks weltweiter, gottesstarker, erdenfroher, Lust und Leid, Schuld und Scham verbindender, den ganzen Menschen zusammenfassender Geist soll auf das Maß des bürgerlichen Verstandes herabgesetzt, aus der beseelten, tiefsten Erleben aller spiegelnden, mit allen Künsten wahrsagenden Volksverückung, die das Barocktheater war, ein Wortspiel der „Gebildeten“[,] aus einem öffentlichen Freudenfest eine Hausunterhaltung der Schöngeister werden. Und vor allem gegen den „Hanswurst“ wird das Burgtheater gegründet: gegen den Schauspieler, den echten, den elementaren, der die Kraft der Selbstverwandlung, also die Möglichkeit zur Entfaltung jeder Menschenart in sich hat und oft durch seine bloße Gegenwart schon aller Grenzen spottet, die Bürgersinn, nur in der Enge heimisch, ängstlich um sich zieht. Am Schauspieler, den es ja doch nicht ganz entbehren kann, trägt das Burgtheater von Anfang an schon den Unfrieden im eigenen Schoß und es ist gezeigt worden, wie

76 Hanswurst sich immer wieder rächt, wie der | Schauspieler, so sehr

das Burgtheater ihn unablässig auf alle Art zu denaturieren sucht, es immer zu Zeiten wieder sprengt, wie der Schauspieler immer wieder das Barock von der Kette der Wortkunst reißt. Nietzsche spricht einmal von der „Gefahr“, daß die „Wortsprache in uns den theoretischen Menschen aufweckt“. Und das war's doch eigentlich, wozu das Burgtheater entstand, es war seine Bestimmung, den theoretischen Menschen aufzuwecken, den Erbfeind des barocken Menschen. Und die ganze Geschichte des Burgtheaters ist ein fortwährender Aufstand des barocken gegen den ihn niederhaltenden theoretischen Menschen. Aber des Schauspielers Kraft allein reicht nicht aus, den barocken Menschen vom theoretischen zu befreien. Dazu hat erst noch ein Wunder geschehen müssen. Das Wunder hieß Richard Wagner.

Wagner hat das Barocktheater kaum auch nur dem Namen nach gekannt. Es war ja zu seiner Zeit vergessen. Nur dunkel fühlte die Romantik noch, daß aus allen Künsten zusammen erst sich die Kunst ergibt, ja daß im Verein der Künste jede von ihnen erst ganz zu sich selber kommt. Keine spürt das stärker als die Musik, die darum auch zuerst nach den Schwestern schreit, zum erstenmal in der „Neunten“, mit jenem Hilferuf um das erlösende Wort. Und in der Vorarbeit an seiner Dresdner Aufführung der Neunten, 1846, scheint Wagner zum erstenmal sich selber und den in ihm verborgenen barocken Geist plötzlich zu seiner eigenen Verwunderung vernommen zu haben: in dem „Bericht“, den er darüber verfaßt, dem „Programm“, das er beifügt, sucht er sichtlich unablässig irgend etwas, was er nur noch nicht auszusprechen | weiß, vielleicht auch sich 77 selbst noch nicht einzugestehen wagt. Aber schon drei Jahre später, 1849, in seinem „Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen“, hat er's gefunden: „In der theatralischen Kunst heißt es da, vereinigen sich, mit mehrer oder minderer Beteiligung, sämtliche Künste zu einem so unmittelbaren Eindruck auf die Öffentlichkeit, wie ihn keine der übrigen Künste für sich allein hervorzubringen vermag. Ihr Wesen ist Vergesellschaftung mit Bewahrung des vollsten Rechtes der Individualität.“ Man kann das Barocktheater, von dem er nichts ahnte, gar nicht kürzer, nicht reiner definieren! Und nachdem er es so, von der Musik her,

in sich wiedergefunden, blieb ihm nichts mehr übrig, als es nun auch noch durch die Tat zu bezeugen: das wurde sein Lebenswerk. Es war nur möglich durch den ungeheuren Glücksfall, daß in ihm einmal ein elementarer Schauspieler zum Musiker geworden, ganz wie vormals in dem Jesuiten Johann Baptist Adolf, im Grafen Nicolo Minato und zuletzt noch in Philipp Hafner zum Dichter. Wagner wußte, daß der Dramatiker „dem eigentlichen Dichter nicht näher steht als dem Mimen selbst, aus dessen eigenster Natur er hervorschreiten muß“; und niemals ist das Verhältnis des Dichters zum Drama deutlicher dargetan worden, als wenn Wagner von ihm fordert, „den improvisatorischen Geist des Mimen zu seinem eigenen zu machen und seinen Plan gänzlich im Charakter dieser Improvisation auszuführen, so daß jetzt der Mime mit seiner vollsten Eigentümlichkeit in die höhere Besonnenheit des Dichters eintritt.“ Das läßt ihn auch | Shakespeare „über den eigentlichen Dichter erhaben“ sehen, läßt ihn in Shakespeare „vor allem den dichterischen Mimen“ erblicken und so sind wir wieder im vollen Barock, ja die ganze Welt des theoretischen Menschen muß doch schon überwunden sein, damit ein solcher mimischer Anblick der Kunst überhaupt nur wieder möglich werden konnte! Daher damals das Entsetzen vor Wagner, das aus seiner Musik allein gar nicht erklärt werden kann, aber sie fühlten, daß er das Ende des theoretischen Menschen war, das Ende jener Abart, in der allein dem Bürger Kunst zulässig scheint, nämlich aufs Wort verengt (denn sogar Malerei und Bildhauerei selbst müssen in der Bürgerzeit zu redenden Künsten werden), das Ende der Vorherrschaft des Worts, daß mit ihm ein neues Barock begann. Er selber wäre wohl vor dem Namen erschrocken, und Nietzsche auch, der dann, in der schönen Tribschener Zeit, als er „mit Wagner eine Allianz geschlossen“, das ungeheuerere, das mit Wagners Werk gefordert war, in seiner ganzen Größe, Tiefe, Weite sogleich erkannt, aber auf Äschylus zurückdatiert hat, ahnungslos, daß es einfach die Frucht des Barocks trug; nur Deutsche sind fähig, den Gehalt ihrer Vergangenheit so zu vergessen, einfach zu vergessen! Nur in Deutschland ist es möglich, daß einer das Kunstwerk der Vergangenheit, das mit kühner Hand fortzuführen er vom Schicksal gewürdigt wird, sein Kunstwerk der

Zukunft nennen muß! Und wenn Nietzsche von Wagner spricht (und nicht bloß in der Tribschener Zeit, sondern auch später wieder, nach der Absage), fühlt man sich immer wieder zuweilen zu fragen versucht, ob da nicht doch eigentlich | vielmehr das Barocktheater 79 überhaupt gemeint sei. Wenn er zum Beispiel von Wagner sagt: „Sein Auftritt in der Geschichte der Künste gleicht einem vulkanischen Ausbruch des gesamten ungeteilten Kunstvermögens der Natur selber, nachdem die Menschheit sich an den Anblick der Vereinzelung der Künste wie an eine Regel gewöhnt hatte“. Aber war jenes „ungeteilte Kunstvermögen der Natur selber“ nicht im Barocktheater sozusagen in Person auf Erden erschienen, war das Barocktheater, anderthalb Jahrhunderte lang, nicht ein vollkommener Ausdruck davon? Und wer anders hatte die „Vereinzelung der Künste“ zur „Regel“ gemacht als die Menschenart des Herrn von Sonnenfels, von der ja der Magister David Strauß nur noch ein letzter verdünnter, wahrhaftig schon unschädlicher Aufguß war! Aber an einer anderen Stelle sagt Nietzsche, wirklich als ob er an diesem einen Falle gleich alle Grundzüge des ganzen Barocktheaters überhaupt als an einem Schulbeispiel zu demonstrieren hätte: „In Wagner will alles Sichtbare der Welt zum Hörbaren sich vertiefen und verinnerlichen und sucht seine verlorene Seele; in Wagner will ebenso alles Hörbare der Welt auch als Erscheinung für das Auge ans Licht hinaus und hinauf, will gleichsam an Leiblichkeit gewinnen. Seine Kunst führt ihn immer den doppelten Weg, aus einer Welt als Hörspiel in eine rätselhaft verwandte Welt als Schauspiel und umgekehrt. . . . Dies alles ist das Wesen des dithyrambischen Dramatikers, diesen Begriff so voll genommen, daß er zugleich den Schauspieler, Dichter, Musiker umfaßt.“ Und das letzte Geheimnis des Barocktheaters wie Wagners selbst deckt er auf, wenn | er 80 dann in Wagner „eine schauspielerische Urbegabung“ annehmen zu müssen glaubt, die „in der Heranziehung aller Künste zu einer großen schauspielerischen Offenbarung ihre Auskunft und ihre Rettung fand.“ Und immer wieder mit neuen Namen nennt er ihn: den „dithyrambischen Dramatiker“, den „Urdramatiker“, den „Alldramatiker“, den „eigentlich freien Künstler, der gar nicht anders kann, als in allen Künsten zugleich denken, den Mittler und Versöhner

zwischen scheinbar getrennten Sphären, den Wiederhersteller einer Ein- und Gesamtheit des künstlerischen Vermögens, welche gar nicht erraten und erschlossen, sondern nur durch die Tat gezeigt werden kann“, Und nur den einen Namen, in dem dies alles schon enthalten wäre, bleibt er ihm schuldig, er verschweigt, daß Wagner der Barockdramatiker war, und auf der höchsten Stufe! So sehr war jede Spur von Erinnerung an das Barocktheater ausgetilgt, daß es selbst in seiner Auferstehung nicht wiedererkannt wurde. So stark hatte sich auch hier wieder die einzige Kunst des theoretischen Menschen gezeigt: die des Vertuschens, des Verleugnens, des Verschweigens aller lebendigen Kräfte. Josef Nadler, der Schliemann des Barocktheaters, kann auch davon erzählen.

Einen „Gegen-Alexander“ sieht Nietzsche in Wagner, einen nämlich, der nicht kam, den Knoten einer Kultur zu lösen, „so daß seine Enden nach allen Weltrichtungen flatterten, sondern ihn zu binden, nachdem er gelöst war“. Und um der „adstringierenden Kraft“ willen, die Wagner dabei bewies, „gehört er zu den ganz großen Kulturgewalten“. Daher Wagners Einsicht in „die inneren Mängel des Wortdramas“, | daher seine „dreifache Verdeutlichung“ des dramatischen Vorgangs: durch „Wort, Gebärde und Musik“, daher auch sein sicheres Gefühl für die zentrale Stellung der Schauspielkunst in der Gesellschaft der Künste: gerade „dieses so furchtbar flüchtige Wunderwerk“ des Schauspielers hatte seit der barocken Zeit niemand mehr so tief erkannt, erst er wußte wieder, daß nur der Schauspieler, der elementare, von der Art der Schröder-Devrient, Schnorrs oder Riemanns, daß der allein die ganze Kunst zusammenfaßt, zusammenhält, wenn auch immer nur eben in jenem „furchtbar flüchtigen“ Augenblick lang, in dem allein aber Kunst, aus einer bloßen Forderung, die sie sonst überall bleibt, wirkliches Leben wird; und er wußte deshalb auch, welch ein sinnloser „Frevel“ es ist, solche „Tat“: die Menschwerdung der schauspielerischen Verzückung, nun „als eine wiederholt zu fördernde Leistung“ in den gemeinen Betrieb des bürgerlichen Theaters einzureihen, er wußte, daß der elementare Schauspieler, um sich selber finden, sich selber ganz geben zu können, den öffentlichen Rausch braucht, daß er erst als Ausgeburt gemeinsamer Entrückung erscheint, daß er zu

seiner Erscheinung ein mitberauschtes Volk braucht. „Der begeisterte Dionysosdiener wird . . . nur von seinesgleichen verstanden“, aber in diesem Satze Nietzsches steckt mehr, als man ihm zunächst ansieht: nämlich nicht bloß, daß der Schauspieler den Zuhörer in seinesgleichen zu verwandeln die Kraft haben muß, sondern dann auch noch wieder die Kraft, von dieser Verwandlung der Zuhörer aus nun selber wieder noch ein letztes Mal so verwandelt zu werden, daß im | höchsten Augenblick des dramatischen Opferfests ⁸² aus allen Teilnehmern, den darstellenden wie den empfangenden, einen Atemzug lang, in dem gleichsam das irdische Leben auszusetzen scheint, dasselbe Wesen wird, jedes Zeichen von Individuation erloschen ist und aus dem Schein die Wahrheit taucht. Wagner vereint alle Künste, der Schauspieler aber ist ihm „das eigentliche Enthusiasmus treibende Element unseres Vereins“.

„Die besten Meister, sagt Goethe, in ihren glücklichsten Augenblicken, nähern sich der höchsten Kunst, wo die Individualität verschwindet und das, was durchaus recht ist, hervorgebracht wird.“ Das Drama versucht, an diesen glücklichsten Augenblicken der besten Meister auch den gemeinen Mann teilnehmen zu lassen. Dies kann nur geschehen, wenn auch ihm die „Individualität“ genommen und dafür „das, was durchaus recht ist,“ gegeben wird. Dazu gehört ein Meister, der das Glück seiner Meisterschaft auf andere Menschen übertragen kann, freilich auch wieder nur für einen seligen Augenblick: das ist der Schauspieler. Der wird im Barocktheater durch die vereinten Kräfte sämtlicher Künste zu solcher Verzückerung gesteigert, daß diese zuletzt von ihm ins Publikum springt und auch hier nichts übrig läßt als was durchaus recht ist; an wem das gelingt, der hat an der Erinnerung genug für sein Leben. Dieses Verfahren des Barocktheaters hat Wagner wieder hergestellt. Ja, selbst ein Künstler von einer Hoheit, Macht und Tiefe, wie das Barocktheater vor ihm keinen fand, hat er den Sinn des Barocktheaters zum erstenmal ganz erfüllt. Mit einer Einschränkung freilich, unter der er | selber sehr litt: Barocktheater war Volksfest, Bayreuth blieb ⁸³ der Arbeiter fern.

Mahler kam, als echter Österreicher, barock zur Welt, sein entscheidendes Jugenderlebnis war Wagner und, wie Wagner, war auch er, der inneren Form nach, ein geborener Schauspieler, und von der ganz großen, der „Enthusiasmus treibenden“ Art; in seiner Brust saß gleichsam Kapellmeister Kreisler mit Ludwig Devrient zusammen. Dies ergab, daß Vorstellungen von einer Präzision ohnegleichen, die bereit schienen, mit der Zuverlässigkeit eines Uhrwerks abzu-
laufen, Improvisationen wurden, sichtlich eben jetzt unter unseren Augen wie Fieberanfälle Sänger und Orchester, ja diesen dämonischen Improvisator am Pulte selbst überwältigend, aber uns unten auch, die plötzlich mit ins Spiel gerissen waren, so sehr, daß man zuweilen nachher, aus der Verzauberung erwachend, verwundert aufblickend, erschreckt, sich in Gesellschaft zu sehen, fast etwas wie Scham empfand, sein eigenes Geheimnis vor Zeugen erlebt zu haben und mit so vielen fremden Leuten gleichsam nackt gewesen zu sein; man wäre fast lieber wie Pentheus von den thrakischen Weibern zerrissen worden, als in den fahlen Tag zurückzukehren. So hatte man auch bei seinen Vorstellungen jedes Mal wieder das Gefühl, sie zum erstenmal zu hören; und das Gefühl, dies zum letztenmal erlebt zu haben. Das war das Wunder Mahlers: er ließ uns dithyrambisch leben. Darin glich die Wiener Oper unter ihm dem Barocktheater. Mit einem kleinen Unterschied allerdings: im Barocktheater spiegelte sich eines großen Reiches Wahrheit ab, hier
84 nur noch eines einsamen | Künstlers Traum. Aber das war ja nicht Mahlers Schuld.

Mahler war auch der erste, der in unserer Zeit den Maler wieder auf die Bühne rief; auch damit hat er Wagner erfüllt.

Seit der Gründung der Sezession saßen, am Ende des vorigen Jahrhunderts, im Röhl auf der Wien zuweilen Klimt, Olbrich, Roller, Koloman Moser und Hoffmann beisammen, von Plänen erregt. Auch das Buch Appias hat stark auf sie gewirkt. Olbrich, der ja die Neigung hatte, für den bildenden Künstler die Herrschaft über die Welt zu fordern, wollte damals schon das Theater erobern. Aber das Burgtheater schien ja zu jener Zeit hoffnungslos. Er wagte dann in Darmstadt 1901 einen übereilten Versuch, nämlich über den Schauspieler hinweg. 1903 aber ließ Mahler Roller in die Oper ein. Der begann mit dem Tristan. Das war der Anfang Reinhardts.

Mit Reinhardt übersiedelt unser altes österreichisches Barocktheater nach Berlin. Barocktheater, das Burgtheater unter Schreyvogels, Laubes, Dingelstedts und Burckhards Führung, Richard Wagner und Gustav Mahler, sie gehen alle denselben Weg. Jetzt geht ihn Reinhardt. Und wenn dem Burgtheater vielleicht dereinst noch ein fünfter Direktor beschieden ist, der muß von Reinhardt her kommen. Vielleicht aber ist über uns verhängt, unser Österreich nicht daheim, sondern in der weiten Welt draußen zu vollenden.

Salzburg, Weihnachten 1919.

Literatur

- Josef Nadler, Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften, Regensburg 1912ff., 3 Bände.
- Josef Nadler, Entwicklungsgeschichte des deutschen Schrifttums, Jena 1914.
- Moriz Enzinger, Die Entwicklung des Wiener Theaters vom 16. bis zum 19. Jahrhundert, 1919.
- Alexander von Weilen, Das Theater 1529-1740, Wien 1917.
- Oskar Teuber, Die Theater Wiens, Wien 1895.
- Glossy, Kleinere Schriften, Wien 1918.
- Emil Kuh, Biographie Friedrich Hebbels, Wien 1877.
- C. A. H. Burckhardt, Das Repertoire des Weimarischen Hoftheaters unter Goethes Leitung, Hamburg 1891.
- Jakob Zeidler, Studien und Beiträge zur Geschichte der Jesuitenkomödie und des Klosterdramas, Hamburg 1891.
- Die Schauspieltätigkeit der Schüler und Studenten Wiens. Oberhollabrunn 1888.
- J. W. Nagl und Jakob Zeidler, Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte, Wien 1899.
- Bernhard Duhr S. J., Die Studienordnung der Gesellschaft Jesu, Freiburg 1896.
- Jesuitenfabeln, Freiburg 1899.
- Rudolf Payer von Thurn, Wiener Haupt- und Staatsaktionen, Wien 1908.
- Schreyvogels Beziehungen zu Goethe, im Grillparzerjahrbuch 1900.

P. Friedrich Endl O. S. B., Über die Schuldramen und Komödien der Piaristen, Jahrbuch der Leogesellschaft 1895.

Heinrich Laube, Das Burgtheater, Leipzig 1891.

Rudolf Lothar, Das Wiener Burgtheater, Leipzig 1899.

Friedrich Gundolf, Goethe, Berlin 1916.

86

Ludwig Speidel, Das Wiener Schauspiel, im Band Wien der Österreichisch-Ungarischen Monarchie in Wort und Bild.

– Schriften, 4 Bände, Berlin 1910.

Schurig, W. A. Mozart, sein Leben und seine Werke, Leipzig 1913.

Richard Wagner, Schriften und Dichtungen, Band 2, 3 und 4.

Glasenapp, Wagner-Enzyklopädie, Leipzig 1891.

Nietzsche, Gesammelte Briefe, 2. Band.

– Werke, Band 9.

– Wagner in Bayreuth.

– Geburt der Tragödie.

Eduard Leisching, Der Wiener Kongreß, Wien 1898.

Paul Stefan, Gustav Mahler. Ein Bild seiner Persönlichkeit in Widmungen, München 1910.

Richard Specht, Gustav Mahler, Berlin 1913.

Hermann Bahr, Glossen, Berlin 1906.

– Erinnerungen an Burckhard, Berlin 1913.

– Schwarzgelb, Berlin 1916.

SCHAUSPIELKUNST

Hermann Bahr

Schauspielkunst

1923

Dürr & Weber m. b. H., Leipzig

Schauspielkunst

1.

Wer das Wesen der Schauspielkunst erkunden will, stockt auf der Schwelle schon, denn da steht die Frage: Schauspielkunst, ist das denn eigentlich überhaupt eine Kunst?

Dem Enthusiasten freilich, der dem Theater die stärksten Eindrücke seiner Jugend, die tiefsten Beruhigungen seiner Reife verdankt, scheint so zu fragen fast ein Sakrileg. Unter allen Künsten ist es doch gerade die des Schauspielers, durch die die meisten von uns überhaupt erst, daß es Kunst gibt und mit welcher Macht sie den Menschen ergreifen und beseligen, ja bis in sein tägliches Leben hinein einen Schimmer von Trost, Zuversicht und Verklärung werfen kann, erfahren. Mit einem Puppenspiel beginnt der Wilhelm Meister, und das Theater ist es, auf dem er sich zum Leben zu bereiten sucht; und irgendwie hat jeder Deutsche heimlich einen Wilhelm Meister, einen Ansatz zum Wilhelm Meister in sich, das ist ja der unvergängliche Zauber dieser Gestalt. Theater und Musik, das sind in deutschen Landen die lebendigsten von allen Künsten. Wenn uns plötzlich alle Malerei, alle Bildhauerei genommen würde, einem wie großen Satz von Deutschen wäre das ein unerträglicher Verlust? Hand aufs Herz: wie viele von uns, selbst bloß in den sogenannten gebildeten Klassen, | könnten ohne Malerei, gar ohne Bildhauerei nicht leben? 6 Und nun erst im Volke, nun erst unter Bauern? Aber auch im letzten Dorf würde das Leben verarmen, es würde den Bauern etwas fehlen, gar den Bauern des theaterfrohen bayrisch-österreichischen Stammes, wenn gar nie mehr „Spieler“ kämen, die Zither verstummte, das „Schuhplatteln“ aus wäre, das doch im Keim schon die sämtlichen Elemente der dramatischen Kunst enthält. Es ist vielleicht ratsam, lieber nicht statistisch festzustellen, wie viele Menschen unter uns ihr ganzes Leben verbringen ohne die leiseste Regung des geringsten Interesses für Malerei und Bildhauerei. Und es wäre wohl auch ein Wagnis, statistisch festzustellen,

wie viele Deutsche denn eigentlich, sobald sie die Schule hinter sich haben, noch je wieder freiwillig ein Gedicht lesen. Aber fast so selten als ein Deutscher ganz ohne Musik, ist ein theaterfremder Deutscher. Musik und Theater sind dem Deutschen unentbehrlich. Ja zuweilen möchte man jetzt fast schon meinen, daß es bald überhaupt keinen Deutschen mehr geben wird, der niemals ein Theaterstück schrieb. Und da will einer an der Schauspielkunst, der einzigen Kunst, zu der die Nation ein lebendiges Verhältnis hat, zweifeln? Wer wagt das?

Schauspieler wagen das. Die Schauspieler selber sind es, die gern an ihrer Kunst zweifeln. Mitterwurzer, vielleicht der größte, jedenfalls der merkwürdigste, stärkste, farbigste Schauspieler der letzten fünfzig Jahre, schäumte, wenn man von ihm als einem Künstler sprach. „Künstler? O nein! Künschtler, ja! Künschtler, Feuerfresser, Schwertschlucker, Schlangenbändiger, *Saltimbanques*, das sind wir, da ge|hören wir hin, zu den unehrlichen Leuten, wie man früher zu sagen pflegte! Doch seit der Vater den Sohn, der zum Theater will, nicht mehr mit Enterbung verflucht, seit das ein bürgerlicher Beruf geworden, seit man den Schauspieler feierlich auf dem Friedhof begräbt neben einem angesehenen Bankier, statt ihn hinter der Mauer zu verscharren, sterben die richtigen Schauspieler aus!“ Damit war, wenn auch etwas farbig, ein Gefühl ausgedrückt, das manchen Schauspieler zuweilen beklommen macht, und gerade die großen Schauspieler fast immer: das Gefühl, daß irgend etwas in ihrer Kunst nicht recht stimmt, daß ihre Kunst irgendwie von den anderen abweicht, daß ihre Kunst etwas Problematisches hat, irgendein Minus oder vielleicht auch ein Plus, das sie leise verdächtig macht. Und es ist doch auch charakteristisch, daß gerade die größten Schauspieler fast alle sich mit ihrer eigenen Kunst nicht zufrieden geben, sondern fast alle noch in einer anderen dilettieren: nebenher zeichnen, malen, dichten oder modellieren, um zu beweisen, daß ihre Kraft auch zu einer anderen Kunst noch reicht, einer unverdächtigen; und das leiseste Wort der Anerkennung macht sie da stolzer als ihre lautesten schauspielerischen Triumphe!

Irgendwie muß die Schauspielkunst anders sein als die sämtlichen anderen Künste. Das zeigt sich schon auch durch die Verlegenheit gleich, in die jeder gerät, der über sie spricht oder schreibt. Durch die ganze Literatur über Schauspielkunst geht diese Verlegenheit. Jeder beginnt da mit einer vielsagenden Miene, bringt alles mögliche vor und scheint da-

8 bei doch selbst zu fühlen, daß das Entscheidende noch | immer nicht gesagt ist. Überall kündigt sich irgendein Geheimnis an, das die Schauspielkunst vor den anderen Künsten voraus hat, aber schließlich bleibt es doch unausgesprochen.

Vor allem wird in dieser Literatur immer lebhaft die Frage verhandelt, die den Schauspieler selber am meisten zu interessieren scheint, nämlich: ob der Schauspieler Empfindungen, die er darzustellen hat, auch selbst empfinden soll, darf, kann. Merkwürdig: kein Maler, kein Dichter hat sich je so gefragt. Er hält es bis zu einem gewissen Grade für selbstverständlich und begreift nicht recht, wo denn da ein Problem liegen soll. Französische Schauspieler versichern mit Bravour, es komme bloß darauf an, des Ausdrucks einer Empfindung Herr zu sein, die man deshalb aber selber aus eigener Erfahrung keineswegs kennen müsse, ja vielleicht sogar zu gut gar nicht kennen dürfe. *Pour émouvoir, il ne faut pas être ému*, lautet das Paradox Diderots, auf das sich die Franzosen gern berufen, das besonders Coquelin immer wieder triumphierend zitiert hat; er hatte Grund dazu. Tatsächlich scheint es, damit wir von einem Schauspieler erschüttert werden, nicht unbedingt notwendig, daß er selbst erschüttert ist; jedenfalls nicht, daß er in dem Augenblick, wo er uns erschüttert, selbst erschüttert ist. Ich saß einst beim Gastspiel einer großen Tragödin nach ihrer entscheidenden Szene noch heiß, wortlos, ja wie niedergebroschen unter dem Erlebnis dieser gewaltigsten Kunst, als ihr Agent kleinlaut auf mich zutrat, mir sein Leid zu klagen. Er war, auch hungerisen von dieser ungeheuren Schmerzenskraft, gleich, als der Vorhang fiel, 9 auf die Bühne gestürzt, | um der Gefeierten bewundernd die schönen Hände zu küssen, aber da kam er gut an. „Ein Gauner sind Sie! fuhr sie los. Achtzehn Logen verrechnen Sie mir, ich aber habe gang deutlich einundzwanzig besetzte Logen gezählt! Ein Gauner, den man vor Gericht bringen sollte!“ Ihr Schmerz um Armand hatte sie nicht gehindert, mit tränenüberströmten Augen das Geschäftliche ganz klar zu sehen. Um sie zu solcher fast mechanisch verlässlichen Sicherheit des Ausdrucks zu bringen, ließ Dawison seine Schüler oft bei sich übernachten und weckte sie dann mitten aus dem Schlaf mit einem Pistolenschuß auf, dem Erschreckten ein Stichwort zrufend, und wehe dem, der darauf nicht sogleich mit voller Empfindung einzusetzen bereit war. Aber nicht bloß, daß geübte Schauspieler zur Wirkung durchaus die Hilfe der eigenen Empfindung

nicht brauchen, wird versichert, sondern vor der eigenen Empfindung wird geradezu gewarnt als einer Störung des Ausdrucks. Ein Schauspieler erzählte mir, daß er, noch ganz jung, im ersten Engagement, in irgendeiner Stadt, nachdem es ihm anfangs durchaus nicht glücken wollte, Beifall zu finden, seinen ersten Erfolg mit einer Episode in irgendeinem längst verschollenen Stück davongetragen. Er gab da einen jungen Menschen, der vom Grabe seiner eben verstorbenen Mutter kommt, mit dem Gefühl, alles verloren zu haben. Für dieses Gefühl fand er, der dergleichen selber nicht erlebt hatte, bloß durch die Macht seiner Phantasie einen so schlichten, reinen, herzergreifenden Ton, daß das Publikum nach seiner Szene laut seine Bewunderung kundgab. Ja noch mehr: sein Partner, der neben ihm auf der Bühne stand, ein | ergrauter Provinzmime, sonst sehr schlecht auf das junge Volk von heute zu sprechen, das von echter Kunst keinen Schimmer blasser Ahnung mehr hätte, kam nachher auf ihn zu, mit der ungewohnt wohlwollenden Aufmunterung: „Junge, wenn du dich nicht verluderst, wird vielleicht doch noch ein Schauspieler aus dir!“ Das Stück hatte großen Erfolg, es wurde jeden anderen Tag gespielt, da erhält der junge Mensch die Nachricht vom plötzlichen Tod seiner Mutter. Er nimmt Urlaub, den er, weil das neue Stück, jetzt eben im besten Zuge, nicht auf länger unterbrochen werden kann, nur für zwei Tage bekommt, und kehrt dann vom Begräbnis der Mutter knapp zur Vorstellung zurecht, er stürzt vom Bahnhof ins Theater und steht schon auf der Bühne, beginnt schon seine Erzählung, als ihm erst einfällt, auffällt, daß er ja von sich selber erzählt: Der, den er spielt, kommt von der Leiche der Mutter, genau so wie er, der ihn spielt, und jedes Wort, das er zu sagen hat, steigt unmittelbar aus seinem sterbenstraubigen Herzen empor – wenn er jemals „echt“ gespielt hat, war es damals! Er atmet auf, als die Szene vorüber ist, und achtet’s kaum, daß der Beifall schwächer klingt als sonst. Aber nach dem Akt kommt jener Provinzmime, der vom Tode der Mutter nichts weiß, auf ihn zu und nimmt sich ihn vor: „Das bißchen lausiger Erfolg hat dich wohl schon übermütig gemacht, Kerl, daß du glaubst, du darfst dir erlauben, so salopp bloß den Text herunterzuschludern ohne jedes Gefühl? Pfui Deibel!“

Coquelin hat ein lustiges Gegenstück zu dieser Geschichte erzählt. In ein Dorf kommt ein fahrender | Gesell, der die Bauern als Stimmenimitator entzückt. Auch Tierstimmen ahmt er täuschend nach, von Hähnen, 11

Hunden, Gänsen, besonders aber von Schweindln. Er setzt selber einen Preis aus für den, der in der ganzen Welt noch besser grunzen könnte. Da meldet sich ein schlauer alter Bauer. Gut, die Wette gilt, jeder setzt einen Dukaten ein. Das Los entscheidet, daß der Imitator beginnen soll. Er beginnt und grunzt so himmlisch, daß alle dem Bauern abreden: Tritt noch zurück! Aber der schlaue Bauer bleibt dabei. Kaum hat er zu grunzen begonnen, unterbricht ihn ein lautes Gelächter: Hör' schon auf, das ist ja zu dumm, dein blödes Gegrunze glaubt dir doch kein Mensch! Verloren, vertan, den Dukaten verspielt! Da wird der schlaue Bauer fuchsteufelswild über das Unrecht, das ihm geschieht, und zieht unterm Rock ein lebendiges Schweindl hervor. Er hat betrügen wollen! Er war's gar nicht, der grunzte, er hat nur die Lippen bewegt und dabei heimlich das versteckte Schweindl gezwickt, und das Schweindl war's, das gegrunzt hat, aber eben doch bei weitem nicht so echt wie der Imitator! Wer diese Geschichte recht beherzigt, weiß erst, was man unter „Optik der Bühne“ zu verstehen hat. Allen Empfindungsprotzen dient sie zur Warnung. Ja, mit der notwendigen Einschränkung kann man es fast als ein Gesetz aufstellen: es gibt einen Grad von Echtheit, der auf der Bühne unecht wirkt! In den Zeiten des Naturalismus ist das oft vergessen worden; die Folge war, daß die besten Wirkungen verschluckt wurden. Antoine, der Gründer des *Théâtre libre* ließ sich's einfallen, in irgendeinem wüsten Dirnenstück | für den Akt, der in einer Kneipe der äußeren Boulevards spielte, eine Schar wirklicher Zuhälter von Beruf zu engagieren: sie wirkten gar nicht, die Szene war ohne Farbe; schon am zweiten Abend wurden sie durch Schauspieler ersetzt, da kam die Szene erst zur Geltung: Die Schauspieler waren viel echter gemein als die wirklichen Zuhälter!

Was die Bühne braucht, was auf ihr entscheidet, ist nicht der Besitz der Empfindung, sondern der Ausdruck der Empfindung und die Kraft, sie mitzuteilen. Daß der reinsten Empfindung zuweilen die Gabe des Ausdrucks versagt bleibt, ist uns übrigens noch weniger unerträglich, als daß sehr oft der Mitteilung reinsten, edelster, erlauchtester Empfindungen Leute fähig sind, die selber derlei niemals im Leben empfunden und durchaus auch derlei jemals empfinden zu lernen nicht das geringste Bedürfnis haben. Dies gehört zu den Ungerechtigkeiten des Daseins, die uns unerforschlich bleiben.

Die zweite Doktorfrage zur Schauspielkunst ist, ob der Schauspieler sich selber spielen soll oder sich verwandeln muß, in jeder Rolle wieder ein anderer, innerlich jedenfalls, womöglich auch äußerlich schon, niemals er selbst, sondern immer die Erscheinung seiner Rolle. In der klassischen Zeit, besonders auch am Weimarer Theater, wurde vom Schauspieler vor allem die Gabe der Verwandlung verlangt (auch Jarno sagt dies einmal ausdrücklich zum Wilhelm); daher auch die große Bedeutung, die man der Kunst, Masken zu machen, damals beimaß, und da die Geschicklichkeit dazu gerade sehr begabten Darstellern oft fehlt, war jeder Direktor vor allem darauf aus, einen guten | Friseur für sein Theater zu gewinnen, denn ein richtiger Theaterfriseur ist auch ein Meister im Schminken und schmiert das Gesicht des Mimen so lange voll und klebt es so mit Verlängerungen der Nase und drohenden Augenbrauen an, daß der Mime schließlich von der eigenen Frau nicht erkannt wird. Noch in meiner Kindheit war dieses Maskenmachen so geschätzt, daß, wenn in unserer kleinen Stadt ein berühmter Gast erschien, wir Buben schon die Woche vorher von den Schaufenstern der Buchhandlungen staunend nicht wegzubringen waren, so fasziniert starrten wir diese Sammlung von Visagen an, die nun alle diesem selben inmitten im Frack mit so vielen, vielen Orden prangenden Herrn gehören sollten! Aber noch viele Jahre später, bei der Burgtheaterpremière der „Tochter des Herrn Fabricius“, eines Stücks von Wilbrandt, war es ein Augenblick der höchsten Erregung, als plötzlich ein Sträfling erschien, in dem den Darsteller selbst die ältesten *Habitué*s nicht erkennen konnten: man hört im dunklen Hause die Theaterzettel rauschen, jeder liest nach, wer denn das sein könnte, die Spannung wird zum Fieber, er hat schon den dritten Satz gesprochen, niemand kennt die hohle, heisere Stimme, da beim vierten quillt ein wärmerer Ton auf, das ganze Haus fängt zu klatschen an und jauchzt ihm zu: Sonnenthal! Sonnenthal! – sein Bariton hat ihn verraten. An solchen Einzelheiten bemerkt man erst, wie sehr sich doch der Geschmack verändert hat. Uns würde das heute kaum viel Eindruck machen, wir dächten: Friseurangelegenheit, und ließen uns durch ein Kunststück der Schminke kaum sonderlich erregen. Wir unterschätzen jetzt eher vielleicht das Hilfsmittel der Maske. Die Duse war’s, die den Schminke|wahn brach, denn sie hat nicht bloß äußerlich keine Maske gemacht, sondern auch innerlich nie, sie versuchte doch gar nicht, uns Kleopatra, Klotilde oder

Silvia Settala vorzutäuschen, ihr genügte, nur immer wieder, wenn auch jedesmal von einer anderen Seite, die Duse zu sein, nichts als die himmlische Duse!

Zwei Typen stehen einander gegenüber: der Schauspieler, der durch die beglückende Gegenwart seiner Natur wirkt, und der Schauspieler, der uns durch seine Kunst der Verwandlung, auch der inneren, durch den Reichtum an Gestalten bezaubert. Der alte Baumeister kam, eilig ein bißchen obenhin angemalt und mit einer Perücke, die ihm der Garderobier, meistens etwas schief, aufs Haupt gedrückt, gemessenen Schritts herein, ging stracks gleich auf den Souffleurkasten zu, in dessen Nähe er sich erst sicher fühlte, und da stand nun eine Eiche, nein: ein Eichenwald!, und ob dazu nun der Meister von Zalamea oder der Falstaff oder der Erbforster gespielt wurde, war uns im Grund ganz gleich, der Eichenwald rauschte, und in unserer Brust sprangen die geheimsten Quellen auf, des deutschen Gemüts, der deutschen Fröhlichkeit, des deutschen Zorns; er stand auf der Bühne nicht anders da, als er darauf im Spatenbräu saß, und wenn wir dazu erst ins Burgtheater gingen, war's eigentlich nur, weil im Spatenbräu doch so viele gar nicht alle Platz gehabt hätten. Von dieser Art war in München Rüthlings unvergeßlicher Tell, so war Häusser, so war noch Rudolf Rittner. Sie waren alle nebenbei noch auch sehr gute Schauspieler, aber das vergaß man eigentlich ganz in der Freude an ihrer urwüchsigen[,] starken, quellenden Menschlichkeit, an ihrer beseligenden Persönlich|keit. Von dem anderen Schlag aber, von den Zauberern
15 der inneren Verwandlung war der größte, den ich je gesehen, Novelli. Jedesmal, wenn er auftrat, konnt ich's zunächst kaum glauben, daß er's wirklich wäre, wirklich er, den ich so gut kannte, von der Bühne nicht bloß, sondern aus lebendigstem Verkehr. Immer wieder saß man ratlos, es widersprach der Erinnerung der eigenen Augen, der eigenen Ohren zu sehr! Er war auf einmal doch heute viel größer als gestern, er sprach ganz anders, er hatte den Blick, den Gang, ja die Hände gewechselt, das konnte doch nicht derselbe Mensch sein! Dabei wurde, wer näher zusah, gewahr, daß er eigentlich gar nicht viel Maske machte, und wenn er im Garten am Meer vor seiner Villa in Rimini, bequem neben seinem großen, alten Hund ausgestreckt, zu erzählen, sei's eine Gestalt Shakespeares zu erklären oder auch nur irgendeinen seiner Bekannten zu schildern begann, so konnte man, während er sprach, die Verwandlung ganz unwillkürlich

beginnen und den veränderten Ausdruck der Miene sich sofort dem ganzen Leib bis in die Fingerspitzen mitteilen sehen. Ich weiß, daß es nach Jägerlatein klingt, wenn ich sage, daß er fähig war, mitten im Gespräch unter vier Augen abzumagern oder dick zu werden, freilich nicht, aber uns durch die Gewalt seiner inneren Intensität zu zwingen, daß man jetzt einen mageren und fünf Minuten später einen beleibten Novelli zu sehen geschworen hätte. Von solcher suggestiver Geistesmacht über den Leib habe ich kein zweites Beispiel in dieser Unheimlichkeit gesehen. Duse und Novelli sind die beiden Pole der Schauspielkunst. Und alles Fragen: soll der Schauspieler?, darf der Schauspieler? | hört auf vor einem Schauspieler, der es mit solcher Gewalt kann. 16

Und es hören dann auch die milden Streitfragen zwischen „altem“ oder „neuem“ Stil, Deklamation oder natürlicher, der Mundart genäherter, womöglich im Munde zerkauter Rede, malerischen Posen oder Rücken zum Publikum und Hände in den Taschen auf, die vor dreißig Jahren Berlin so wild erregten, wenigstens das Berlin bei Nacht im Café Kaiserhof, wo der kleine Harmonist, berühmter Schachspieler und von Beruf Tänzer im königlichen Opernhause, damals Emanuel Reicher als Führer einer neuen Schauspielkunst ausrief, uneingedenk der Grenzen, die selbst dem stärksten Schauspieler stilistisch gesetzt sind: durch den Stil des Stückes, in dem er auftritt; den kann auch der mächtigste Schauspieler nicht überwältigen, denn auch er bleibt an den Autor gebunden!

Mit allen diesen Erörterungen kommen wir dem Wesen der Schauspielkunst nicht näher. Sie kreisen nur um das Geheimnis der Schauspielkunst. Sie sticht irgendwie von anderen Künsten ab, sie sticht hervor, sie scheint wesentlich anders zu sein, das glauben wir gewahr zu werden. Worin sie sich aber, wodurch eigentlich sie sich von ihnen so sehr unterscheidet, sei's hinter ihnen zurückbleibt, sei's sie noch übertrifft, das finden wir nirgends erklärt. Auffällig ist uns nur von Anfang an schon ihre Gebundenheit; keine andere Kunst sehen wir so vielfach bedingt. Vor allem ist sie schon darin unfrei, daß sie, um nur überhaupt beginnen zu können, eine andere Kunst voraussetzt: Der Schauspieler kann gar nichts anfangen ohne den Dichter; selbst die Stegreifkomödie, die dem Schauspieler die | größte Freiheit gewährt, braucht einen vorher verabredeten Entwurf, von dem aus erst improvisiert werden kann, und seit gar das „regelmäßige Stück“, wie man im achtzehnten Jahrhundert 17

zu sagen pflegte, die Bühne beherrscht, ist der Schauspieler an einen bestimmten Text gebunden: auf sein Stichwort darf er erst einsetzen, und es ist ihm vorgeschrieben, wann er aufhören muß. Jeder andere Künstler bestimmt durch sein eigenes Gefühl das Maß, die Dauer, den Atem seines Ausdrucks; der Schauspieler kann dies nicht, er muß einhalten, wenn er keinen Text mehr hat, und er muß, wenn sein eigenes Gefühl erschöpft ist, noch immer fortfahren, solange der vorgeschriebene Text reicht. Aber nicht bloß an den Text, er ist auch an den Partner gebunden. Geht der Partner auf den Grad der Empfindung nicht ein, übernimmt der Partner den Ton nicht, so reißt die Stimmung ab, und wenn der Partner den Einsatz nicht genau so „bringt“, wie das Ohr des anderen ihn braucht, um dann selber wieder mit der ihm von seinem Gefühl gebotenen Steigerung fortzufahren, so kann er nicht weiter, er muß noch einmal zurück, er muß von neuem wieder pumpen. Er braucht oft einen Blick, eine Bewegung, ein Achselzucken des Partners, sonst ist die Wendung, mit der er selber fortzufahren gedenkt, sinnlos, der Ausdruck, mit dem er seiner Wirkung sicher zu sein glaubt, unmöglich, er hängt auf einmal in der Luft, wenn der Partner, so flehentlich er ihn noch unmittelbar vor dem Auftritt an jenen verabredeten Blick, an jenes Achselzucken, an jene Bewegung erinnert und sie doch ja genau zu „bringen“ ihn beschwo-
18 ren hat, in der Aufregung des Abends dann | vergißt. Es kann einer den Romeo tausendmal gespielt haben, dieser Romeo wird ja mit jeder neuen Julia wieder anders sein, und vielleicht hat mancher seinen wahren Romeo, so wie er ihn mit seinem inneren Auge sieht, dennoch, wie oft er den Romeo gespielt haben mag, sein ganzes Leben lang nie gespielt, weil er niemals die dazu gehörende Julia, die Julia seines Romeo fand. Und es kann auch sein, daß einer, der drei Akte lang als der geborene Romeo wirkt, in den beiden letzten Akten immer wieder versagt, weil von irgendeiner Wendung ab sein Romeo mit dem Romeo Shakespeares nicht mehr stimmt. Denn diese Gebundenheit des Schauspielers an den Text nicht bloß, sondern an das Gefühl des Dichters, der seine Gestalt zuweilen plötzlich so handeln läßt, wie sie für das Gefühl des Schauspielers hier, eben nach ihrer bisherigen inneren Haltung, gar nicht handeln kann, ist eine zuweilen fast unerträgliche Zumutung. Von Moissi wird erzählt, daß er in irgendeinem Stück eines Abends, bei der fünfzigsten oder siebzigsten Wiederholung, in dem Augenblick, wo er im Krankenstuhl

liegend sterben soll, plötzlich, statt zu sterben, allerhand, übrigens sehr Schönes, zu phantasieren begann, zum größten Schrecken seiner Partnerin, die ihm endlich beschwörend zuflüstert: Um Gottes willen, Moisi, stirb schon einmal!, und verzweifelt nach der Kulisse blickt, ratlos, weil er ihr antwortet: Ich sterb' heut' überhaupt nicht, ich bin durchaus nicht in der Todesstimmung heut'! Das mag eine Laune gewesen sein, aus Überdruß der vielen Wiederholungen, ein Scherz, aber ein Scherz von tiefstem Ernste: Denn die ganze Fragwürdigkeit, alles unheimlich Problematische der Schauspielkunst, ihre Verruchtheit steckt darin. Balzac ist einmal weinend durch Paris geirrt, weil er in dem Roman, an dem er eben schrieb, eine ihm ans Herz gewachsene Gestalt sterben lassen mußte: er hätte sie so gern noch leben lassen, aber sie war so weit, daß sie sterben mußte, mußte. Wie nun aber, wenn eine Gestalt des Schauspielers für sein Gefühl nicht so weit ist, daß sie sterben muß? Er ist genötigt, sie dennoch sterben zu lassen, bloß auf Kommando des Dichters: er wird für sein eigenes Gefühl zum Mörder, zum Henker!

Und nun gar noch von allen Gebundenheiten des Schauspielers aber die seltsamste: die Gebundenheit an eine bestimmte Zeit! Jeder andere Künstler kann warten, bis er produktiv wird, aber der Schauspieler hat produktiv zu sein, wenn der Vorhang aufgeht. Der Dichter bleibt auf der Gasse plötzlich stehen und schreibt auf einen Zettel den Vers, der ihm eingegeben worden ist. Der Maler setzt sich des Morgens vor die Landschaft, aber da sitzt er dann oft tagelang, und es wird nichts, er kehrt abends wieder heim, mit einem resignierten: Es war heute nichts! Wenn wir von Schnelldichtern oder Konzertmalern hören, die fähig sind, auf Kommando zu dichten und zu malen, lachen wir. Wir wissen: der Einfall, die schöpferische Stimmung, das Erwachen der Produktivität unterliegen nicht dem Willen des Dichters, sie kommen nach eigener Laune, sie lassen sich nicht kommandieren. Nur den Schauspieler sind wir so gewohnt seine Kunst kommandieren zu sehen, aufs Stichwort, daß es uns mit der Zeit schon ganz selbstverständlich geworden ist und wir das Gefühl für das Ungeheuerliche einer mit dem | Glockenschlag einsetzenden 20 und mit dem Fallen des Vorhanges wieder verstummenden Produktivität schon ganz verloren haben. Man glaubt dies jedem anderen Künstler Unbegreifliche, ja dem Wesen aller übrigen Künste Widersprechende zuweilen dadurch erklären zu können, daß man sagt: der Schauspieler

schafft gar nicht am Abend vor dem Publikum, seine schöpferische Tätigkeit ist längst vorbei, wenn er vor das Publikum tritt, sie geschieht viel früher, geschieht daheim beim Lernen, geschieht auf den Proben, und abends, wenn der Vorhang aufgeht, ist sie längst vollendet, vor dem Publikum produziert der Schauspieler nicht, er reproduziert da nur! Aber jeder Schauspieler weiß, und wer je Gelegenheit hatte, als Autor, als Regisseur, als Probengast der künstlerischen Arbeit von Schauspielern in der Nähe zuzusehen, weiß, daß diese Vermutung, der Schauspieler schaffe daheim oder auf den Proben, um dann abends nur zu reproduzieren, nur ein längst im stillen vollendetes Werk dem Publikum fertig vorzuführen, falsch ist, er weiß, daß alles, was daheim oder auf Proben geschieht, nur Vorarbeit, nur Zurüstung auf den schöpferischen Augenblick ist, er weiß, daß der echte Schauspieler, um nur erst wahrhaft produktiv zu werden, das Publikum braucht. Ja, dies allein ist das Erkennungszeichen, wodurch sich der geborene Schauspieler vom gescheitern, braven Spielbeamten, der uns niemals ergreift, unterscheidet, daß beim geborenen Schauspieler, er mag alles noch so gut vorbereitet, alles auf den Proben in allen Einzelheiten noch so genau bestimmt, ja, mit einer fast mechanischen Sicherheit bereit haben, am Abend erst noch was dazukommt, und daß eben dies Was erst vor dem | Publikum, erst eben in der Berührung mit dem Publikum, in der Reibung am Publikum noch „dazukommt“, entscheidend für seine Wirkung ist, daß er dadurch erst Macht über uns gewinnt, daß er geradezu den Anhauch des Publikums braucht, um jetzt erst produktiv zu werden. Und gerade dies, daß der Schauspieler allein aus eigener Kraft niemals produktiv wird, sondern immer erst in der Gegenwart des Publikums, aus der Berührung mit dem Publikum, sozusagen als Antwort auf das Publikum, gerade dies ist das innerste Geheimnis der Schauspielkunst.

Ich, der selber in jungen Jahren zum Theater gehen wollte, stets im Verkehr mit Theaterleuten blieb, jahrelang Theaterkritiker, Theaterdichter und Regisseur, nicht bloß meiner eigenen Stücke, sondern eine Zeitlang auch von Beruf war, ahnte noch immer dieses letzte Geheimnis der Schauspielkunst; wodurch sie sich von allen anderen Künsten scheidet, ja, vielleicht über sie sogar erhebt, nicht, bis es mir durch eine Bemerkung Max Reinhardts aufging. Daß ich nämlich offenbar doch nicht zum Schauspieler geboren bin, ja durchaus nicht, zeigt sich auch darin, daß

mir der Sinn fürs Publikum durchaus fehlt. Schon meine Jugendschwärmerei fürs Theater ward immer durch Ärger übers Publikum getrübt; ich fand es eigentlich höchst überflüssig, es störte mich, und ich wünschte mir im stillen oft, König Ludwig zu sein; beneidenswert schien mir's, einmal in einem Theater ohne Publikum als einziger Zuschauer sitzen zu dürfen! So gehört heute noch Probenarbeit zu meinen schönsten Erinnerungen, aber immer nur bis zur Generalprobe, wo dann schon Publikum zugelassen wird, wenn auch ein | auserwähltes. Und auf der Generalprobe eines von mir inszenierten Stückes war's, daß mich Reinhardt, 22 als ich neben ihm im Zuschauerraum Platz nahm, fragte: „Was machen Sie so ein zuwideres Gesicht?“ Ich antwortete: „Theater wäre herrlich ohne Publikum! Diese ganzen Wochen Probenarbeit waren mir unvergeßlich schön! Aber wie da jetzt die Kerls aus dem Publikum dazukommen, ist mir gleich wieder die ganze Freude verdorben!“ In seiner stillen, nachdenklichen, immer etwas rätselhaften Weise sagte der, auch wenn er spricht, eigentlich schweigende Reinhardt nach einiger Zeit darauf: „Dies erklärt auch, warum Sie, der so viel zum Regisseur, zum wirklichen Regisseur hatte, dennoch keiner sind!“ Ich brauchte noch einige Zeit, um später verstehen zu lernen, was er meinte. Er meinte, daß ich, als Regisseur, zu früh aufhöre, nämlich die Probenarbeit getan glaube, wenn das Publikum dazukommt, während in Wirklichkeit, solange noch das Publikum fehlt, alles nur Vorbereitung ist, die sich erst am Publikum erfüllt, weil das Publikum nicht bloß zusieht, sondern mitwirkt, weil zur Vollendung des schauspielerischen Mysteriums das Publikum gehört.

Ich werde nie den Blick einer gefeierten Sängerin vergessen, als ich einst, ihr von ihrer Isolde vorschwärmend, mir wünschte, ein Millionär zu sein, um ein Theater für mich allein zu pachten und endlich einmal den Tristan, durch Publikum unbefleckt, ganz allein hören zu können: ihrer sichtlichen Anstrengung gelang es nicht, ihr Entsetzen über diesen Gedanken zu verbergen. Die Sondervorstellungen vor dem König Ludwig sind eine Qual für die Schauspieler gewesen; | und Kainz hat mir erzählt, am schrecklichsten sei dabei gewesen, wenn sie, da der König 23 oft erst später kam, nicht wußten, ob er schon da wäre oder sie am Ende gar überhaupt keinen Zuschauer hatten; erst wenn ein Rascheln an der Portiere die Gegenwart wenigstens des Königs verriet, ging's wieder halbwegs; schön war's nie!

Und da stehen wir nun vor dem entscheidenden Merkmal der Schauspielkunst: Der Schauspieler reicht allein mit der eigenen Kraft nicht aus zu seiner Kunst, er braucht dazu noch erst den Zuschauer auch, der nun nicht etwa nur notwendig ist, um aus dem Schauspieler die ganze Kraft, deren er fähig ist, herauszuholen, und nicht etwa bloß, um sie noch zu steigern, sondern um sich, den Zuschauer, an ihr und zugleich aber wieder sie durch ihn zu verwandeln: erst aus dieser Verwandlung beider durch beide, erst in dieser völligen Verwachsung beider ineinander vollendet sich das Schauspiel; nur in den höchst seltenen Fällen, wo sozusagen auf der Bühne nur noch ein einziger Schauspieler, die mystische Summe sämtlicher Mitspieler, steht und die tausend Köpfe des Publikums ebenso mystisch einem einzigen Herzklopfen gehorchen, bis am Ende diese beiden Summen sich auch noch summieren, diese beiden symbolischen Gestalten mit einem Aufschrei plötzlich erkennen, daß auch sie doch eins sind, nur in diesen höchst seltenen Fällen ist das Mysterium wirklich vollbracht, in dem der Zuschauer ganz ebenso mitspielt wie der Schauspieler. Und wenn die Zuschauer, endlich einmal von sich selber befreit, von sich erlöst und einer reineren Existenz teilhaft, einer Existenz

24 hoch über der eigenen | Individuation, aus der sie nun, wenn auch nur für einen seligen Augenblick, ausgebrochen sind, dankbar aufjauchzend vorwärts drängen, um dem Schauspieler, dem Befreier, zuzuklatschen, so hätten die Schauspieler eigentlich ebenso guten Grund, ihrerseits wieder dem Publikum zu applaudieren.

Ein Schauspieler hat einmal auf einer Probe den Dichter, der daneben stand und ihn immer wieder unterbrach, angebrüllt: Ich kann nicht mehr, ich halte das nicht aus, Sie können auch nicht dichten, wenn ich auf Ihrem Schreibtisch sitz' und Ihnen ins Gedicht schau! Der Dichter schwieg betroffen, er gab dem Schauspieler innerlich recht. Aber es war unrecht, dem Schauspieler recht zu geben, der Dichter hätte dem Schauspieler antworten müssen: Nein, mein Freund, denn das ist doch eben der Unterschied von uns beiden, daß meine Kunst der Ausdruck meiner tiefsten Einsamkeit ist, Ihre aber der Ausdruck einer Gemeinschaft; darum ist meine um so viel angenehmer, aber Ihre steht um so viel höher! Denn wenn der Schauspieler bei allen Völkern einen Enthusiasmus erregt und einer öffentlichen Verehrung teilhaft wird, die den anderen Künsten versagt bleibt, so irren die anderen Künstler, die das neidisch als

Ungebühr empfinden: die anderen Künste drücken immer nur einen Einzelnen aus, und so teilen sie sich auch wieder nur Einzelnen mit, Schauspielkunst aber entsteht erst als Ausdruck einer Gemeinschaft, und darum ist's die Gemeinschaft, die sich durch sie beglückt fühlt. Wenn sich die Schauspieler Athens Priester des Dionysos nannten, zu dieser Priesterschaft gehörte ganz ebenso die Zuschauerschaft auch, es gehörte das ganze Volk dazu!

Wenn eine Schauspielertruppe durch Schiffbruch auf eine einsame ²⁵ Insel im Meer verschlagen würde, so könnten diese dramatischen Robinsons zunächst in ihrer Langweile zwar proben, aber es bliebe, solange der Zuschauer fehlte, beim bloßen Probieren; eben jenes Aufblitzen einer auch dem genialsten Schauspieler sich erst bei der Berührung mit dem Publikum mitteilenden Kraft wäre nicht da, bis sie sich einen Freitag fingen: einen Zuschauer! Dagegen kann ich mir auf der Welt gar nichts Herrlicheres für einen Maler oder Dichter denken, als, wofern ihn nur freundliche Raben atzen, auf einer einsamen Insel, vom Meer beschützt, nur in einem fort zu malen, in einem fort zu dichten, Bild um Bild, Gedicht um Gedicht!

Erst durch Reibung am Publikum entzündet sich der Funke der Schauspielkunst; der Zuschauer ist nicht bloß ein Empfänger des Schauspiels, er gehört selber mit dazu. Bourget hat einmal behauptet, derselbe Schauspieler werde heute sublim, morgen medialer sein, je nach dem Publikum, das er findet, ja, er hat die Größe Shakespeares aus dem Anhauch erklärt, der von dem dicht um die Schauspieler herum auf der Bühne sitzenden Hof der Königin Elisabeth und von dem im Parterre wogenden gewaltigen englischen Volke herauf schlug. In der Tat besteht ein wahres Ensemble im höchsten Sinn nur immer dann erst in einem Theater, wenn, wie die Schauspieler nicht bloß aufeinander, sondern auch auf ihr Publikum eingespielt sein müssen, nun erst auch noch dieses Publikum wieder auch auf seine Schauspieler eingespielt ist, nur dann erst kann sich der höchste Reiz vollkommener Schauspielkunst einstellen: die Keuschheit des Aus|drucks, die mit dem Tone, mit der Gebärde ²⁶ spart, gewiß, durch ein Anschwellen oder Absenken der Stimme, ja, durch ein bloßes Kopfnicken verstanden zu werden. Erst dann können wir von einer Theaterkultur wirklich sprechen, wenn sie sich nicht auf die Bühne beschränkt, sondern hinüber ins Publikum springt oder gar,

wie das freilich in unseren Landen seit den Tagen des gewaltigen bayrisch-österreichischen Barocktheaters, dieser reinsten Blüte unseres Stammes, nicht mehr erlebt worden ist, das ganze Volk ergreift. Zu solchem Ensemble gehört allerdings ein wahrhaft produktiver Theatermann, dem es niemals genügt, ein Erzieher bloß seiner Schauspieler zu sein, sondern der sich ebenso, ja vielleicht vor allem, sein Publikum erzieht. Als Schröder in Hamburg daranging, dem erwachenden Bürgertum ein deutsches Theater zu schaffen, war dies seine erste Sorge: er rief eine „Gesellschaft des Theaters“ in Hamburg zusammen. Und Schreyvogel wie Laube, der Schöpfer wie der Vollender des Burgtheaters in Wien, haben sich um Erziehung des Publikums mit derselben Leidenschaft bemüht, die der Erziehung des Schauspielers zuzuwenden sie nicht abließen. Wenn erst einst die Geschichte Max Reinhardts geschrieben sein wird, wird sie zeigen, wie bewußt auch diesem großen Zauberer, gar in seinen Anfängen, die Bedeutung eines künstlerisch erzogenen, auf den Schauspieler eingehenden, ja mit ihm um die Wette mitspielenden Publikums war.

Erziehung des Publikums, Erziehung gar des Volkes zur lebendigen Mitwirkung im Theater ist in Deutschland schwieriger, aber gerade darum nur desto notwendiger als in irgendeinem anderen Lande. | Italiener, gar die Römer, auch Spanier, auf der Gasse sozusagen aufwachsend und von klein auf gewohnt, daß sich alles öffentlich abspielt, daß das Leben selber immer sogleich zum Schauspiel wird, haben es da viel leichter. Den Franzosen hinwieder hilft eine alte Tradition großer höfischer Gesellschaft, eine Tradition, die, noch so stürmisch unterbrochen, immer wieder aufgenommen wird: der öffentliche Redner, der Anwalt vor Gericht, der Händler, der seine Ware ausbietet, jeder wird dort bei jeder Gelegenheit von selbst zum Akteur. Wir sind ein häusliches Volk, wir werden in der Öffentlichkeit leicht verlegen, wir haben Scham, ein Gefühl auch nur zu zeigen, geschweige gar es noch zu spielen. Der richtige Deutsche bleibt auch in Gesellschaft eigentlich immer mit sich allein. Aber dieses Alleinsein einmal überwinden, endlich einmal sich selber vergessen, sich in eine Gemeinschaft verlieren, in ihr aufgehen, sich nur noch als ein seliges Glied von ihr fühlen zu lernen, ist recht eigentlich Sinn und Absicht des Schauspielers. Gerade darum ist das Schauspiel vielleicht für gar kein anderes Volk so wichtig wie gerade für das unsere. Das Schauspiel ist eine Vorschule zur Nation. Wer hätte sie nötiger

als wir? Goethe schrieb einmal den furchtbaren Satz: „Sich voneinander abzusondern ist die Eigenschaft der Deutschen (nicht ‚eine‘ Eigenschaft sagt er, sondern ‚die‘ Eigenschaft nennt er’s), ich habe sie noch niemals verbunden gesehen als im Haß gegen Napoleon. Ich will nur sehen, was sie anfangen werden, wenn dieser über den Rhein gebannt ist.“ Dasselbe hat Bismarck fast mit denselben Worten immer wieder beklagt. Ist es seitdem viel besser geworden? | Im gewaltigen Trotz des Deutschen auf seine Persönlichkeit, im Beharren auf sich, in seiner Selbstgenügsamkeit, die sich zutraut, alles allein zu bestehen, liegt eine bewunderungswürdige, doch nicht ungefährliche Kraft. Denn sie gerade macht es den Deutschen so schwer, zur Nation zu werden. Musik und Theater nur sind es, denen zuweilen gelingt, den Kerker der Einsamkeit, in dem jeder Deutsche mit sich allein sitzt, aufzusprennen. Wir haben sie heute nötiger als je. 28

2.

Erst am Publikum entzündet sich Schauspielkunst, erst im Publikum vollendet sie sich, erst mit dem Sprung ins Publikum erwacht ihre letzte Kraft. Nur in jenen sehr seltenen Augenblicken, wo Bühne und Parterre plötzlich vertauscht scheinen, so daß nun der Schauspieler mehr, als er dem Publikum gegeben hat, vom Publikum empfängt, zurückempfängt, ist das Mysterium erfüllt. Im japanischen Theater wird das augenscheinlich durch die Brücke symbolisiert, auf der die bunten Masken, die noch eben ihr holdes Spiel auf der Bühne trieben, zuletzt aus dem Spiel wieder ins Publikum zurückkehren und im Publikum verschwinden: sie sind erst Publikum gewesen, und jetzt sind sie wieder Publikum geworden, dazwischen liegt die Schauspielkunst. In den Anfängen des abendländischen Theaters, im griechischen Drama wird dies durch den Chor dargestellt, der auch etwas von einer solchen Brücke hat, bald ein auserlesenes Publikum, das auf die Handlung reagiert, über die Handlung reflektiert, bald wieder | sozusagen ein plötzlich im Spiel innehaltender, sich auf sich selbst besinnender, sich selber und seinem eigenen Spiel zusehender Schauspieler. Ja, noch ein drittes Element des Schauspiels, das recht einzugliedern in unserer Zeit dem Theater noch nirgends ganz gelungen ist: die Theaterkritik, die, wenn sie sich nur erst einmal darauf besänne, daß 29

auch sie mit zum Spiel gehört, von der größten Bedeutung sein könnte, ist bei den Griechen im Chor enthalten. Sie hatten schon alles, was zum Theater gehört, sie hatten es reichlicher als wir. Aber in dieser Fülle war gerade, was uns jetzt im Theater das Wichtigste geworden ist, noch am schwächsten: der Schauspieler. Nach dem Bilde, das uns die spärlichen Nachrichten geben, müssen wir annehmen, daß der Antike der elementare Schauspieler, der das Theater der neuen Zeit beherrscht, unbekannt war. Der erscheint erst im Barocktheater. Im Altertum scheint es dem Schauspieler niemals gelungen zu sein, sich aus der dienenden Stellung des Sprechers oder Sängers, immer also bloß eines Gehilfen oder Begleiters oder Betrachters der festlichen Handlung, emporzuheben und zum Herrn über sie zu machen. Auch in der christlichen Zeit versucht er das zunächst gar nicht, die ja anfangs keineswegs an das griechische oder römische Theater anknüpft, sondern sozusagen unversehens ihr eigenes Theater entdeckt: bei Bittgängen oder Büßgängen, in der Kirche oder um die Kirche herum, löst sich aus der andächtigen Schar eine fromm erregte Gruppe, um in einer Nische, an einer Ecke irgendein Stück aus der Biblischen Geschichte, das allen vertraut ist, leibhaftig darzustellen, wie

30 wenn das Altarbild, unter der Kraft des Gebetes erwachend, | plötzlich aus dem Rahmen niedersteigend, auf einmal mitten ins Volk getreten wäre. Junge Leute sind's, Sängerknaben, Ministranten; der Kirchendiener hat sie versammelt und in bunte Gewänder gesteckt, Kirchendiener waren die ersten Max Reinhardts unserer christlich-germanischen Zeit. Karl Meinhold hat diese alten geistlichen Volksstücke wiedergefunden, sie wurden von Hartmann, Schlosser, Bünker, Adrian und anderen sorgsam gesammelt: Hirtenspiele, Paradeisspiele, Spiele vom ägyptischen Joseph, vom reichen Prasser und armen Lazarus, vom geduldigen Job; in stillen Bergtälern sind sie bis in unsere Zeit herein niemals ganz vergessen worden. Dieser alten Sitte kam bald eine Gewohnheit der Benediktiner, in deren treuen Händen jahrhundertlang die Hut aller gelehrten Bildung lag, zu Hilfe, die Gewohnheit nämlich, ihre Lateinschüler, um den braven Jungen das Studium etwas lustiger zu machen, gelegentlich Theater spielen zu lassen. Seneca galt jener Zeit für das Muster aller tragischen Dichtung; ihm eiferten die „Schuldramen“ der Benediktiner nach, da konnten sich die Buben nun nach Herzenslust tragisch austoben, die Pille der lateinischen Vokabeln war verstuft. Dieser Benedikti-

nerbrauch ist dann in den Jesuitenschulen höchst kunstvoll ausgebildet worden; *friget enim poesis sine teatro*, heißt es in ihrer *Ratio et Institutio Studiorum*, aus der die ratlosen Pädagogen unserer Zeit überhaupt allerhand lernen könnten. Aus diesem Schuldrama der Benediktiner und Jesuiten erwuchs nun durch die dem bayrisch-österreichischen Stamm eingeborene, nun im Augenblick des aus dem Süden herausdringenden, von deutschen Baumeistern be|seelten Barockstils noch gesteigerte Begabung für mimischen Ausdruck alles innerlich Erlebten, für Schaulstellung der Geheimnisse, für unwillkürlichen Umtausch der eigenen Arbeit, der eigenen Mühen, Plagen, Sorgen, des eigenen Ernstes in ein allgemeines Spiel, ja des ganzen Daseins in bloßen Schein; dadurch erwuchs das Barocktheater, das erstaunlichste Phänomen einer von Glaubenskämpfen im Inneren und an den Grenzen bald vom Türken, bald vom Franzosen, in dunklen Stunden auch noch von der Pest bedrohten, angesichts des Todes nur noch ungestümer lebensgierigen höfischen Gesellschaft, die die seltene Kraft besaß, in sich auch irgendwie noch den Bauer, den Handwerker, ja selbst den Bettler, den Strolch, den Landstreicher, wenn auch nur als Trabanten, mit aufzunehmen und einzuschließen. Bis zur Schamlosigkeit leichtsinnig, aber aus einem ungeheuren, fast tragischen Tiefsinn, scheinbar nur dem Augenblick hingegeben, aber aus ihm immer wieder durch ein feinstes Gehör für das Pochen der Ewigkeit aufgeschreckt, in all ihrer Sinnenlust verschmachtet vor Seelendurst, ist diese Zeit unersättlich: sie möchte die himmlische Seligkeit haben und dann aber erst auch noch jedes Erdenglück dazu. Und Unersättlichkeit ist auch der Hauptzug des Barocktheaters, das alle Künste zusammen aufbietet, um durch ihren Verein den ganzen Menschen von allen laut angerufenen Sinnen aus bis in die letzten Tiefen der Seele hinein zu durchschüttern. Kirchenspiel, Weihespiel, Festspiel, Hofspiel, Volkspiel, Künstlerspiel und Kinderspiel zugleich, tragisch und possenhaft, sublim und albern, sich der Künste von atemlos um die Wette ringenden Denkern, | Dichtern, Musikern, Malern, Tänzern, Schauspielern, Gauklern, Feuerwerkern, Maschinisten und Schneidern bedienend, Theater auf offenem Markt, Theater für jedermann, Theater als Volksfest, belehrend, mahnend, verspottend, betörend, verblüffend, belustigend, drohend, warnend, strafend und tröstend, Wundertheater, Zaubertheater und Kasperletheater zugleich, Theater von Gott her und wieder zu Gott

hin, das aber dazwischen auch noch mit dem Teufel spaßt, ist das Barocktheater damit noch immer nicht gesättigt, dies alles genügt ihm noch immer nicht, es will die ganze Welt in sich hineinschlingen: auch den Zuschauer! Der Zuschauer darf nicht bloß zuschauen, er muß mittun, er darf nicht bloß beim Spiel dabei sein, nein, er selber muß auch mit im Spiel darin sein. Dieser Unersättlichkeit des Barocks entspringt der Schauspieler, der elementare Schauspieler, der, indem er selbst sich verwandelt, durch diese wunderbare Kraft der Selbstverwandlung den Zuschauer so bezaubert, daß sie sich allmählich auch dem Zuschauer mitteilt, daß auch der Zuschauer sich verwandeln lernt und, vom Schauspieler angesteckt, selber zum Mitspieler wird. Das, was wir heute Schauspielkunst nennen, ist ein Geschöpf des Barocktheaters.

Im Altertum blieb der Schauspieler ein Maskenträger. In den Kirchenspielen trägt er keine Maske mehr, sondern hier wird, naturalistisch, für jede Rolle der unter den Sängerknaben ausgesucht, der ihr ungefähr ähnlich sieht. Der Kirchendiener läßt den heiligen Joseph von demjenigen spielen, der an Wuchs, Gang und Blick dem heiligen Joseph auf dem Altarbild in der Kirche gleicht; Tracht, falscher Bart und ein | bißchen Schminke helfen noch zur Täuschung nach, und alle wissen doch auch, daß es ja gar nicht der heilige Joseph ist, es soll gar nicht der heilige Joseph sein, sondern der Sängerknabe will ihn bloß vorstellen, der auf dem Altarbild ist doch auch nicht der heilige Joseph selbst, sondern nur eine Darstellung. Erst wenn im Ehrgeiz von Sängerknaben mit der Zeit der vermessene Wunsch erwacht, auszusehen, als ob es wirklich der heilige Joseph wäre, den heiligen Joseph nicht bloß darzustellen, sondern vorzutäuschen, der heilige Joseph zu scheinen, mit diesem leisen Schwindel erst fängt der moderne Schauspieler an, der nun bald gewahrt, daß er am besten täuschen wird, wenn er vor allem sich selber täuscht, indem er sich selber einredet, der heilige Joseph zu sein, den er den anderen vor-
 33 macht, indem er es sich selber so stark einredet, daß er unter dem Druck seiner einbildenden Kraft sich allmählich in den heiligen Joseph zwar nicht wirklich zu verwandeln, aber daß er sich in ihn verwandeln könne, zu glauben beginnt und diese Selbsttäuschung auch auf die anderen überträgt. Damit ist schon ein Ansatz zum elementaren Schauspieler da, der die anderen an die Macht seiner Selbstverwandlung zu glauben zwingt. Ist es in der Entwicklung erst so weit, so sieht sich das Barocktheater

plötzlich in seinem Wesen bedroht, das im Verein der sämtlichen Künste liegt: alle sollen, jede nach ihrer Kraft, einträchtig dem Ganzen dienen. Jetzt drängt eine, die Schauspielkunst, mit überwachsender Gewalt so verwegen aus der Reihe hervor, daß sie sich zum Herrn der anderen macht, ja, bald nicht einmal ihr Herr sein will, weil sie ihre Hilfe, ihren Dienst gar nicht mehr braucht, sondern sich anmaßt, dies alles, | was sie vereint können, selber ganz allein aus eigener Macht noch viel besser zu können. Der elementare Schauspieler droht das Gesamtkunstwerk des Barocktheaters zu sprengen, da rafft es sich noch einmal auf und versucht, ihn auszustoßen: aus diesem Versuch entsteht die Oper. Die Oper ist die Gegenwehr des Barocktheaters, in ihr wird der elementare Schauspieler gebunden, durch die Macht der Töne; der Sänger ist ein gefesselter Schauspieler, er ist eben darum, rein künstlerisch, die edelste Erscheinung des Schauspielers, er ist der Schauspieler mit gebändigter Hybris. Das Entstehen der Oper, als Flucht vor dem die sämtlichen übrigen Künste frech überwachsenden elementaren Schauspieler, ist schon eine Art Notsignal, es ist das erste Zeichen, daß das Barock seine Kraft erschöpft fühlt. Es entläßt den Schauspieler, weil es Angst vor ihm hat, es gesteht damit ein, daß er allein stärker ist als die anderen Künste alle zusammen. Er aber, der elementare Schauspieler, aus dem barocken Verbands der Künste weggewiesen, nun ganz auf sich selbst angewiesen, er selber jetzt ein Theater ganz allein, ohne Dichter, ohne Maler, ohne Musik, nichts mehr übrig als ein Brett auf zwei Fässer gelegt und darauf er, der elementare Schauspieler mit nichts als seiner die ganze Welt vorzaubernden Kunst der Verwandlung, er fürchtet sich gar nicht, er nimmt's ganz allein mit allen Künsten auf, er wünscht sich's gar nicht besser, jetzt kann er erst einmal zeigen, was er kann, und er lacht vor Übermut: der elementare Schauspieler, aus dem Barocktheater verbannt, in Acht getan, und der vor Übermut darüber lacht, das ist der – Hanswurst! Im Hanswurst entladet sich das Barocktheater, ein | Schuß geht los, und heraus fliegt, in jedem Sinne, der Hanswurst. Zurück bleibt die Oper, und ihr folgt ein Versuch des Dichters, Oper ohne Musik zu machen: durch die Kraft des Wortes allein, woraus das sogenannte „regelmäßige Stück“ entsteht, das, vom Wort des Dichters beherrscht, die anderen Künste zur Seite drückt und gar den Schauspieler nur noch als Sprecher gelten läßt. So sehen wir am Ausgang des Barocks, nachdem seine Theaterform gesprengt

und der ihr unentbehrlichen zusammenfassenden Kraft der Atem ausgegangen ist, nun drei Typen des Schauspielers nebeneinander: den durch die Macht der Musik gebändigten, den Sänger, ferner den zum bloßen Sprecher degradierten, endlich den völlig entbundenen, seiner Willkür überlassenen elementaren Schauspieler, den Hanswurst.

Der Hanswurst hat alle Züge des elementaren Schauspielers, nur fast zur Karikatur gesteigert. Zunächst: er braucht die Hilfe der anderen Künste nicht, er kann sie nicht bloß entbehren, sondern sie stören, sie hemmen ihn, er vermag aus sich allein alle Künste. Dagegen: eins braucht er, das Publikum, den Widerhall im Publikum nicht bloß, sondern daß es auf ihn zurückwirkt, es muß mitspielen, dadurch wird er erst produktiv, darum weiß er mit einem vorbestimmten Text nichts anzufangen, er muß improvisieren: denn er hängt vom Publikum ab, das Publikum gibt ihm den Text ein, er holt sich ihn nicht aus dem Kasten des Souffleurs, er holt ihn aus der Stimmung des Parterres. Und der Hanswurst ist von einer ganz tragischen Erkenntnis der Nichtigkeit des irdischen Daseins.

36 Das Leben ein Traum, sagt Calderón. Nein, sagt der Hans|wurst, nicht einmal! Nicht einmal ein Traum ist das Leben, der Traum hat dagegen immerhin noch eine gewisse Konsistenz. Nicht einmal der Schein eines richtigen Traumes! Das Leben ist gar nichts, aber man kann einen Spaß damit machen. Und nicht einmal der Spaß hält stand, denn mitten drin tritt der Hanswurst auf einmal aus dem Spiel weg an die Rampe vor und erinnert ein P. T. Publikum daran, daß das Ganze doch „um zehn Uhr aus ist“. Im elementaren Schauspieler steckt immer ein Hang zum Nihilistischen. Und dies ist ganz folgerichtig: fühlt er sich durch seine Kraft zur Selbstverwandlung in alles stark genug, aus sich die ganze Welt herauszuzaubern, so hängt es offenbar nur von ihm ab, sie, wenn er genug davon hat, auch wieder wegzuzaubern. Daher die tiefe Schwermut aller elementaren Schauspieler: den Hanswurst erdrückt das Gefühl der furchtbaren Leere, die von seiner unerschöpflichen Fülle zuletzt immer zurückbleibt.

Das Barocktheater war ein vollendeter Ausdruck der in allen starken und gesunden Zeiten lebendigen Empfindung, daß aus allen Künsten zusammen, wirken sie vereint, sich erst die Kunst ergibt. Der „Theatralarchitekt“, wie, was wir heute den Regisseur nennen, damals geheißener wurde, stand obenan, ihm hatten Maler, Musiker, Sänger, Tänzer, Feu-

erwerker, Maschinisten, Dichter, Schauspieler und Spaßmacher zu dienen. Indem der elementare Schauspieler in seiner volkstümlichen Form: der Hanswurst diesen Verein der Künste sprengt, beginnt eine Sezession, und jede der Künste versucht nun allein das Theater an sich zu reißen: die Oper entsteht, mit Noverre blüht das | Ballett auf, der Dichter schaffte das „regelmäßige Stück“, auf jedem Markt steht der Karren eines wandernden Hanswurst oder, wie er sich bald lieber nennen hört, eines „Teutschen Komödianten“. Jedes dieser aus dem alten Verband losgerissenen Elemente des Barocktheaters hat nun den Ehrgeiz zu beweisen, daß es auch allein aus eigener Kraft vermag, was bisher nur allen zusammen möglich schien. Jeder einzelnen Kunst tut die Trennung zunächst gut: sie besinnt sich erst ganz auf ihr Wesen, sie holt alles, was sie nur irgend kann, aus sich heraus, sie muß, um hinter den anderen nicht zurückzubleiben, noch sich selbst überbieten. Und jetzt erst wird, was früher nur, auf einen Wink jenes „Theaterarchitekten“, gelegentlich geschah, ein Lebensberuf: erst nach der Auflösung des Barocktheaters kommt es vor, daß jemand ganz allein in seiner Dachkammer sitzt und aus sich vor sich hin ein Theaterstück schreibt, ohne zu wissen, für welches Theater, für welche Schauspieler, für welche Gelegenheit, ja zuweilen ohne zu wissen, ob es jemals aufgeführt werden wird und ob es überhaupt aufgeführt werden kann, und erst nach der Auflösung des Barocktheaters wird es üblich, daß man nicht mehr zur Rolle, die von der Gelegenheit gefordert wird, nachher denjenigen sucht, der, äußerlich und innerlich, am besten für sie zu taugen scheint, sondern daß eine Klasse von Menschen berufsmäßig Rollen übernimmt. Erst nach der Auflösung des Barocktheaters, das immer ein öffentliches Fest, an dem teilzunehmen, als Mitspieler oder als Zuschauer, ein ungewöhnliches Ereignis war, entsteht das tägliche Theater als Gewerbe, als fester Betrieb, wie des Krämers, Schusters oder Gastwirts, es | entsteht der Theaterdichter von Profession, es entsteht der Schauspieler von Profession. Ein Theaterdichter, wie das nun seit dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts Sitte wird, fest angestellt, mit einem Vertrag, der ihm jährlich einen bestimmten Gehalt zusichert, für den er eine bestimmte Zahl von Theaterstücken fertig zu liefern hat, ein Schauspieler mit lebenslänglichem Kontrakt, für den er jede Rolle seines Faches zu leisten hat, sind Erscheinungen, die sich das Barock nicht hätte vorstellen können. Es war dem Bürgertum vorbehalten, aus Volksfesten

37

38

einen Betrieb, ein Geschäft zu machen. Auf den Höhen der Kunst blieb freilich der alte hohe Sinn unvergessen: schon in Goethes „Paläophron und Neoterpe“, „Des Epimenides Erwachen“, in den „Maskenzügen“, in der „Helena“ kehrt das Barocktheater wieder, und es sieht sich durch Richard Wagner, von dessen Kunst Nietzsche gesagt hat, daß in ihr „alles Sichtbare der Welt zum Hörbaren sich vertiefen und verinnerlichen, ebenso alles Hörbare der Welt auch als Erscheinung für das Auge ans Licht hinaus und hinauf will“, in Bayreuth vollendet. Das Theater als öffentliches Fest an den Feiertagen der Nation ist seit Bayreuth wieder das Ideal, aber es bleibt auch in einer idealen Ferne.

Dem Tagestheater, das freilich auch, besonders in Programmen, jenem Ideal nachstrebt, fehlt vor allem das richtige Publikum. Dostojewski hat den Begriff der „zufälligen Familie“ geprägt als einer, der es an jeder inneren Notwendigkeit fehlt. In demselben Sinn könnte man von einem „zufälligen Publikum“ sprechen. Das sitzt in unseren Theatern, ³⁹ vom Augenblick zusammengeweht, ohne jeden inneren Grund, | ohne jede Gemeinsamkeit, ohne jeden Willen. Daß zum Theater das Ensemble auf der Bühne allein nicht genügt, ja, daß dieses Ensemble auf der Bühne gar nicht entstehen kann, wenn nicht vorher schon, wenigstens als latente Möglichkeit, ein Ensemble im Publikum bereit steht, ahnt in den modernen Theatern niemand. In ihnen sitzt das Publikum mit der Erwartung, etwas fertig vorgesetzt zu kriegen. Daß Theater ein Erlebnis, ein gemeinsames Erlebnis der Schauspieler mit den Zuschauern sein kann, zu sein hat, an welchem der Zuschauer nicht weniger aktiv als der Schauspieler mitzuwirken hat, ist längst vergessen. Und gerade der ernste Teil des Publikums bringt noch dazu ein ganz falsches Vorurteil ins Theater mit, gerade wer auf seine Bildung pocht, ist meistens der irrigen Meinung, es handle sich im Theater um Literatur. Weil er, von der Tagesarbeit erschöpft, vor Müdigkeit abends die Sammlung und innere Spannung nicht mehr aufbringt, um eine Dichtung zu lesen oder sich vorlesen zu lassen, geht er ins Theater, um dort, durch den Glanz und das Festliche der ganzen Veranstaltung erregt, in die Stimmung zu kommen, die zum Anhören von Dichtwerken notwendig ist. Er meint, die ganze Veranstaltung soll es ihm nur erleichtern, möglichst bequem den Text des Dichters aufzunehmen. Das Theater gilt ihm als ein Apparat, schmerzlos mit Dichtungen bekannt zu werden. Auch Dichter teilen

diesen Irrtum zuweilen. Daß Dichtung, auch die höchste, niemals der Zweck, daß sie stets nur ein Mittel, eins von den vielen Mitteln des Theaters ist, durch die das Phänomen der Selbstverwandlung des Schauspielers erreicht werden soll, einer Selbst|verwandlung, die, wenn sie stark genug ist, über die Rampe hin sich dem Publikum mitzuteilen, erst den Sinn des Theaters, zuweilen einen seligen Augenblick lang alle, die droben wie die drunten, in ihrer Individuation erlöschen, sich an ein Höheres verlieren und in einer Gemeinschaft, von sich erlöst, reiner wiederfinden zu lassen, erfüllt, das scheint in unserer dem Wesen aller Künste, gar aber der dramatischen, entfremdeten Zeit völlig vergessen. Seit dem Ende des Barocktheaters ist es immer wieder nur der elementare Schauspieler, der zuweilen noch, den Dichter, den Partner, die Bühne, das Publikum, ja sich selbst in seinen Flammen aufzehrend, daran erinnert, daß das Theater dem Dionysos angehört.

Auf dem Wege nach Italien ist Goethe, in Regensburg, an einer Schülervorstellung der Jesuiten noch einen letzten, freilich schon erlöschenden Abglanz des Barocktheaters staunend gewahr geworden. In der „Kunstnatur“, die der Weimarer Stil sucht, wirkt etwas von jener Begegnung noch nach. Was er selber fürs Theater schuf, hat sich mit den Jahren immer mehr dem Barock genähert, aus wachsender Einsicht, daß die Kunst des Wortes allein für das Theater nicht reicht. Es ist für seine Theaterdirektion charakteristisch, daß sie die Stücke des ihm persönlich verhaßten Kotzebue, deren dichterischen Unwert er erkannt haben dürfte, so stark begünstigte. Er wußte, daß mit Literatur allein auf dem Theater nichts anzufangen ist. Er verstand sich auf des Direktors erste Pflicht: den Schauspielern Gelegenheit zur Entfaltung ihrer Kunst zu geben. Ihm hat vielleicht, um in den fünf und zwanzig Jahren seiner Direktion ein produktiver Theatermann zu | werden, nur eins gefehlt: der Anblick eines elementaren Schauspielers. Das Wesen eines Schauspielers von der elementaren Art, dem Wiener oder dem Münchener aus der barocken Zeit her vertraut, in Wien gar an den Gestalten Johann Anton Stranitzkys, Gottfried Prehausers und des kurzweg Bernardon geheißenen Josef Felix von Kurz volkstümlich geläufig, ist im Norden, der schauspielerisch ohne Tradition war, unbekannt geblieben, bis Ludwig Devrient erschien. Schröder in Hamburg muß einen Hauch davon gehabt haben, der aber bald verlosch, in literarischen Bemühun-

gen, in „Bildung“ erstickend. Im achtzehnten Jahrhundert geschieht ja geistig im stillen ein großer Wechsel: aus einem bildenden Zeitalter, das in Gestalten zum Auge spricht, wird ein redendes Zeitalter, das dem Worte seinen Sinn anvertraut. Das Wort kommt obenauf, alles muß jetzt, um wirken zu können, gesagt werden. Goethe hat in jungen Jahren, unermögend zur eigenen Entscheidung, ein Orakel befragt, ob er Maler werden sollte oder Dichter. Als es ihn zum Dichter entschied, das war ein weltgeschichtlich symbolischer Akt: er folgte dem Drange der Zeit, er entschied sich wie das Jahrhundert: zum Wort. Und seine ganze Griechensehnsucht ist im Grunde nur ein Heimweh nach dem Bilde, das Heimweh einer an das ungestalte Wort ausgelieferten Zeit. Das Wort aber, sobald es vorherrschend wird, will den elementaren Schauspieler, dessen Gestaltendrang sich unmittelbar in Erscheinungen entladet und also das vermittelnde Wort nicht bloß nicht braucht, sondern als Hemmung, als Störung empfinden muß, nirgends aufkommen lassen.

- 42 Inseheim hat Goethe das immer irgendwie | gespürt; er wußte, daß durch die Vorherrschaft des Wortes das Theater verarmt. Im Vorwort zu „Paläophron und Neoterpe“ steht der merkwürdige Satz: „Durch gegenwärtigen Abdruck kann man dem Publikum freilich nur einen Teil des Ganzen vorlegen, indem die Wirkung der vollständigen Darstellung auf die Gesinnung und die Empfänglichkeit gebildeter Zuschauer, auf die Empfindung und die persönlichen Vorzüge der spielenden Personen, auf gefühlvolle Rezitationen, auf Kleidung, Masken und mehr Umstände berechnet war.“ Dieser Satz enthält auch das ganze Theaterbarock. Goethe weiß hier, daß zum echten Theater ebenso die Mitwirkung des Zuschauers wie die ganze Persönlichkeit des Schauspielers gehört: auch das Publikum spielt mit, und der Schauspieler hat nicht bloß das Wort zu bringen, sondern seine „persönlichen Vorzüge“ sind's, die er einsetzen muß, auf unmittelbar in der Person des Schauspielers ruhende Kräfte, die gar nicht erst des Wortes bedürfen, die das Wort nur begleitet, wird hier gerechnet. Goethe hat gewußt, er war der erste seit dem Untergang des Barocks, der wieder wußte, daß das Schauspiel in seiner Vollendung sich alle Künste gesellt. Und jener Satz zeigt ihn auch schon von einer leisen Ahnung, daß im Schauspieler eine die sämtlichen Künste gesellende Kraft ruht. In einem Aufsätze, den Schreyvogel, der Schöpfer des Wiener Burgtheaters, über Goethe schrieb, klagt er, die

dramatische Kraft des Götz, Clavigos, Stellas, Klaudiniens und des moralischen Puppenspiels bewundernd, darüber, daß Goethe später „sich von dem Theater so gänzlich entfernte“, gerade er, der alles hatte, um „in der Tat Deutschlands Shakespeare“ zu werden. Schreyvogel hat ganz | recht, nur bemerkt er nicht, was eigentlich das Seltsamste daran ist: Goethe hat sich vom Theater erst „entfernt“, als er Theaterdirektor geworden war: je näher er dem Theater lebte, desto fremder ward ihm das Theater. Ihm war gegeben, fast von allen Dingen einen gleichsam angeborenen Begriff, wie „durch Antizipation“, zu haben. Und so war ihm, bevor er zum Theater kam, offenbar aus solch innerer Vision auch der elementare Schauspieler vertraut (obwohl zugegeben werden muß, daß im Wilhelm Meister davon nichts zu spüren ist), und für diesen von ihm innerlich vorempfundene, von ihm vorausgesetzten und als selbstverständlich geforderten elementaren Schauspieler hat er seine ersten Stücke geschrieben. Als er dann ringsum nirgends den elementaren Schauspieler fand, hat er, mit seiner sonderbaren Bereitwilligkeit, sich in jede Wirklichkeit zu schicken, angenommen, er hätte sich mit dieser Voraussetzung des elementaren Schauspielers offenbar getäuscht, und er hat ihn nun auf andere Art ersetzen wollen. Alle Irrtümer des Theaterdirektors Goethe, alle Irrtümer des „Weimarer Stils“ entstanden aus dem Versuch, sich das, was dem Theater nur der Schauspieler von der elementaren Art geben kann, anderswoher zu beschaffen.

Das Wesen des elementaren Schauspielers besteht darin, daß er, was er sich vorstellt, sogleich selber wird; jeder Gedanke verändert ihn sinnlich, verwandelt ihn in das Gedachte. Walt Whitman, als er im Krieg zum ersten Male an das Bett eines Verwundeten trat, hatte nicht bloß Mitleid, er litt nicht bloß mit dem Verwundeten, sondern er erlitt dieselbe Wunde selber. „*I am the man, I suffer'd, I was there. . . I do not ask the | wounded person how he feels, I myself become the wounded person*: Ich selber bin der Mann, ich frage den Verwundeten gar nicht erst, was er fühlt, ich selbst werde zum Verwundeten!“ Von Ärzten ist dies an Hysterischen beobachtet worden. Man erzählt einem Hysterischen von Masern, man beschreibt ihm die Masern, und er bekommt die Masern. Berühmt ist der Fall des Hysterischen, der, als in seiner Gegenwart das Wort Tetanus fällt, sogleich einen Tetanus hat, einen wahren Schulfall von Tetanus, mit sämtlichen Erscheinungen. Eine Dame hört ein Sum-

men, sie weiß nicht, daß es ein Ventilator ist, der summt, sie hält es für das Summen von Bienen, und siehe da, von einer dieser gar nicht vorhandenen Bienen wird sie wirklich gestochen: ihr Auge zeigt einen unleugbaren Bienenstich. Carl Ludwig Schleich, der diese Fälle beobachtet und zuerst die Hysterie als ein metaphysisches Problem erkannt hat, sieht in ihr „einen aktiven Einbruch der Phantasie“ ins Physische, er spricht von einer „Stromkraft der Phantasie“, er stellt als Ergebnis von Experimenten fest, daß „die Hysterie auf rein geistigem Wege Substanz erzeugt“, weshalb er für diese „Arroganz“, diese „Prätention“, diese „Orgie“ der Phantasie den Namen „Phantasiasis“ vorschlägt. Wer nun dieser Phantasiasis sich ganz bewußt willkürlich bedienen, wer sie kommandieren, wer sie ganz wachen Sinnes aufs Stichwort einschalten und jederzeit gelassen wieder abstellen kann, ist ein elementarer Schauspieler. Ob seine Begabung an der Wurzel hysterisch ist, darüber steht mir kein Urteil zu, das ist auch im Grunde gleichgültig. Denn eine Hysterie, die dem Hysteriker auf den Wink gehorcht, wird sich jedermann gern gefallen lassen

45 | können. Daß der Schauspieler von der elementaren Art auf ein Gebot seiner Phantasie hin außer sich gesetzt und in seiner geistigen wie in seiner sinnlichen Erscheinung verwandelt werden, daß sich von seinem Ich ein zweites, ein drittes Ich, ein Schock von Ichs abspalten kann, und dies bis ins Physische hinein, daß aus seinem Ich heraus eine ganze Welt von Dus entwachsen und dann wieder, oft mitten drin, in sein Ich zurück verschwinden kann, das ist hysterisch. Daß dies mit höchster Besonnenheit bei vollem Bewußtsein unter der Kontrolle seines Verstandes durch seinen Willen geschieht, daß er das Zeichen gibt, wann die Verwandlung zu beginnen, wann sie wieder aufzuhören hat, daß er auch in der Verwandlung immer irgendein Stück von sich frei von der Verwandlung behält, so sehr frei, daß es, auch während der Verwandlung, Herr und Meister der Verwandlung bleibt, die sich von ihm leiten, jetzt steigern, dann wieder dämpfen läßt, mit der er also, indem er von ihr ergriffen, sich selbst entrissen, um sich gebracht wird, dennoch zugleich spielt, er, der Ergriffene, der sich Entrissene zugleich der Gebieter der ihn überwältigenden Macht, das ist so ziemlich das äußerste Gegenteil von aller Hysterie. Hier liegt der unbeschreibliche Zauber, durch den der elementare Schauspieler auch die höchsten Wirkungen aller anderen Künste weit überbietet, denn er stellt uns unmittelbar vor das letzte Geheimnis der menschlichen

Natur: daß wir, wenn wir uns ganz überwunden und völlig aufgehört haben, wir selbst zu sein, erst unser Selbst finden und nun erst anfangen, wir selbst zu sein. Die Hysterie des elementaren Schauspielers führt geradewegs ins Metaphysische. Man | hat darum in den höchsten Augenblicken elementarer Schauspielkunst immer das bange Gefühl: noch ein Schritt und wir sind verloren, noch ein Schritt und er zergeht, wir zergehen, die Welt zergeht!, und immer ist eben dies bange Gefühl von einer wunderbaren Sicherheit begleitet, daß alles, was hier vor unseren Augen zu zergehen scheint, eben dadurch für uns erst in Wahrheit aufgebaut wird. 46

Der elementare Schauspieler in seiner reinen Erscheinung ist sehr selten. Garrick war einer; er steht uns in der klassischen Schilderung Lichtenbergs noch heute lebhaft vor Augen: schönste Natur durch vollkommene Bildung zum klarsten Ausdruck gebracht, und nun ist es ein unheimlicher Anblick, wenn in diese glücklich in sich ruhende Selbstdarstellung auf einmal der Dämon der Selbstüberwindung, Selbstentfremdung, Selbstverleugnung fährt, ja fast bis zur Selbstvernichtung, aber, siehe, da bricht aus ihr eine rettende Kraft hervor, die der Selbstverwandlung, und der uns verloren schien, zaubert aus seinem vermeintlichen Ende nun eine solche Fülle von Gestalten hervor, als hätte dieser eine Mann die Summe sämtlicher menschlicher Möglichkeiten in sich! Ihm mag Kean geglichen haben, bei den Franzosen Frederic Lemaître, dessen Robert Macaire in Frankreich legendär nachwirkt bis auf den heutigen Tag, und vielleicht auch die Rachel. In jedem Italiener aus dem Volk steckt etwas vom elementaren Schauspieler; man könnte sagen, der Italiener hat es gar nicht erst nötig, Schauspieler zu werden, für ihn liegt das Problem eher darin, wie man es eigentlich anfängt, kein Schauspieler zu sein. An namenlosen Schauspielern kleiner Städte findet man dort zuweilen | Prachtexemplare elementarer Schauspielkunst. Die berühmtesten waren Salvini, Rossi und Novelli. Die Duse steht abseits von ihnen: ganz elementar, aber von einer Art, die man kaum mehr Schauspielkunst oder überhaupt Kunst zu nennen wagt, sie scheint dem Gebiet der Erfahrung entrückt, zur Idee hinüber, die sich in dieser einzigen Erscheinung einmal erbarmend zur Erde niedergeneigt hat. Deutschen wird es unter der Diktatur des Wortes über das Theater, die sich ein Jahrhundert lang aller Bedrohungen immer wieder erwehrt hat, am 47

schwersten, zur elementaren Schauspielkunst durchzuberechnen. Ludwig Devrient, der Freund und Zechbruder E. Th. A. Hoffmanns, war von allen elementaren Schauspielern Deutschlands der gewaltigste. Die Sophie Schröder blieb nicht viel hinter ihm zurück, in der jungen Adele Sandrock schien sie wiederzukehren. Jene Diktatur des Wortes bringt es mit sich, daß der elementare Schauspieler bei uns gern in die Oper flüchtet: so die Schröder-Devrient, so Schnorr, der erste Tristan, so noch Albert Riemann und die Mildenburg. Dafür haben wir eine ganze Reihe von sozusagen verdeckten elementaren Schauspielern mit einem schützenden Überzug von Wortkunst. Den Slawen ist der elementare Schauspieler nichts Ungewöhnliches, ja die Russen haben Truppen von lauter elementaren Schauspielern, so daß sich allmählich an ihnen ein elementarer Stil entwickeln konnte, von dem aus vielleicht die Schauspielkunst Europas sich erneuern wird.

Das deutsche Theater wird seit hundert Jahren wesentlich von gedeckten elementaren Schauspielern bestimmt. Der entsteht entweder durch, daß einer, | der zum elementaren Schauspieler geboren ist, nicht die Kraft hat, der einengenden Zucht der Wortkunst standzuhalten; aus der Dressur bricht dann nur noch in Augenblicken großer Erregung das Elementare hervor, sogleich vor sich selber erschreckend und möglichst rasch wieder in den Schutz der überlieferten schauspielerischen Gewohnheit flüchtend. Oder es sind Schauspieler, die nur zuweilen Anfälle des Elementaren haben, oder aber auch Schauspieler unelementarer Art, die der Ehrgeiz mitunter bis zum Elementaren erhitzt. Oder auch solche, bei denen der Ehrgeiz nur reicht, ihnen einen Schein des Elementaren zu geben; oft genügt es ihnen auch schon, diesen Schein äußerlich nachzuahmen, es wird eine bloße Manier daraus.

Schauspieler mit echten Anfällen des Elementaren waren Schröder und Brockmann, die Johanna Sacco, Iffland, Ludwig Löwe, die Bayer-Bürck, Charlotte Wolter, die Gallmeyer, Girardi, Matkowsky, Kainz, Maran und, der Gewaltigste von ihnen allen: Mitterwurzer, dem nur zum Dämonischen eine zu starke Dosis von Verstand, von Selbstironie, von zerstörender Einsicht in die tiefe Fragwürdigkeit der Schauspielkunst, ja vielleicht aller Kunst überhaupt, beigemischt war, um sich dauernd auf der elementaren Höhe Garricks oder Ludwig Devrients behaupten zu können. Von den Lebenden gehören in diese Reihe Moissi, die

Höflich, die Medelsky, die Niese, Pallenberg, der Anlage nach vielleicht auch Bassermann, bei dem nur das Elementare mit der Zeit von einer Leidenschaft für das Technische, für das Handwerk überwachsen worden ist, einer Leidenschaft, die selber, sich bis zu einer Art Besessenheit steigend, auch wieder etwas Elementares hat; und ebenso gehört die größte Sprecherin, deren sich die deutsche Bühne heute rühmt, Hedwig Bleibtreu, der Rasse nach vielleicht ursprünglich auch zu den Elementaren, wenn wir dies freilich gleich im Banne des Staunens, das uns ihre Zauber-
macht über das Wort abzwingt, kaum mehr recht bemerken. 49

Der elementare Schauspieler schwelgt zuweilen im Gefühle seiner angeborenen Magie so, daß er sie zu bilden, beherrschen zu lernen und richtig zu gebrauchen, ganz versäumt. So war der einst berühmte Wilhelm Kunst, so war Reizenberg, so finden wir heute noch mitunter im Dunkel irgendeiner kleinen Stadt einen alten verbummelten Kumpan, aus dem, wenn er einmal gerade nicht betrunken ist, mehr Genie der echten Schauspielkunst aufblitzt, als wir von manchem Kollegen, der sich im vollen Ruhme sonnt, gewohnt sind. Aber wie durch Unbildung kann der elementare Schauspieler auch durch ein zu starkes Bewußtsein seiner magischen Kraft gefährdet werden, wenn ihn sein Ehrgeiz verleitet, sie nicht demütig abzuwarten oder gar ihr noch allerhand künstliche Lichter aufzusetzen. Heinrich Marr, Dawison, Döring pendelten so zwischen dem Elementaren und dem Virtuosen immer wieder hin und her, und immer von neuem meint Ferdinand Bonn, den Standort seiner Begabung wechseln zu können. Von beiden Seiten sieht sich der Schauspieler von der elementaren Art, wenn sie nicht stark genug ist, um ihm die Sicherheit eines Nachtwandlers zu geben, bedroht: bald, in Naturalismus zu verwildern, bald wieder, virtuos zu verkünsteln. Darum ist es so schwer, gerade Schauspielern | dieser interessanten Gattung das Horoskop zu stellen, 50
bevor sie ganz ausgereift vor uns stehen, und wer hätte den Mut, etwa der Helene Thimig, der Orska, der Ida Roland, Werner Krauß, Klopfer, George und anderen mehr aus der Ferne vorauszusagen, wem von ihnen gelingen wird, ihre elementare Kraft dereinst noch ganz frei zu spielen, und wem bestimmt ist, unterwegs steckenzubleiben?

Am leichtesten hat es bei Deutschen immer noch der Schauspieler, der, das Wort im engsten Sinne genommen, eigentlich gar kein Schauspieler ist, sondern einfach ein Schausteller seiner eigenen Natur, der

das erfreuliche Stück Menschheit, das er ist, in vollendeter Ausbildung vorführt, durch seinen Anblick erfrischend, erhellend, ermutigend und durch seine bloße Gegenwart uns mit allem Argen in der Welt wieder aussöhnend. Im Reichtum an solchen schönen Exemplaren echter Menschlichkeit lag die Kraft des alten Burgtheaters, das eine Sammlung auserlesener Männer und Frauen war: von Korn, La Roche, Fichtner, Anschütz, Josef Wagner, Julie Rettich, der Großmann und Amalie Hainzinger bis auf Sonnenthal, Gabillon, Krastel, Robert, den herrlichen Baumeister, Frau Hartmann, die Hohenfels und die liebe Baudius. Es ist seltsam, daß im Norden gerade für diese Art von eigentlich nur durch ihre Persönlichkeit, durch ihr bloßes Dasein in der Welt wirkenden Schauspielern ein verrufener „Moderner“ am meisten Sinn und Verständnis hatte: Otto Brahm. Seine Lieblinge, Rudolf Rittner und Else Lehmann, auch Emanuel Reicher und Agnes Sorma, gar aber Oskar Sauer, der Unvergeßliche, waren im Grunde durchaus von jener Art des
 51 | alten Burgtheaters; und von Rechts wegen hätten auch Artur Vollmer, Paula Conrad und die Conrad Ramlo zu Brahm gehört.

Am schwersten hat es bei Deutschen der Gegenpol dieser ganz in Natur wurzelnden, auf Natur ruhenden und eigentlich nur durch Natur wirkenden Schauspielkunst. Ihr Gegenpol ist eine Schauspielkunst, die vom Geiste herkommt und auf Geist ausgeht. Mitterwurzer war in seinen Anfängen so, denen er auch später, als er längst darüber empor und vom Geiste wieder zu Sinnlichkeit, einer höheren als der gemeinen freilich, einer durchaus vom Geist erschaffenen Sinnlichkeit gewachsen war, an Abenden der Ermüdung, schlechter Laune, langer Weile noch immer zuweilen wieder verfiel, vielleicht auch aus Ekel vor dem Handwerk. Und solcher Ekel mag es auch gewesen sein, zusammen mit einer neugierigen Lust an Experimenten, gar wenn sie von vornherein unmöglich schienen, was ebenso Kainz in den letzten Jahren trieb, gelegentlich auszuprobieren, wie weit der Geist, auf jede Mithilfe verzichtend, aus eigener Kraft fähig wäre, ganz allein alle dramatischen Wirkungen zu bestreiten. Wenn dies gelänge, wäre damit zum ersten Male das Barocktheater überboten, das alle anderen Möglichkeiten erschöpft, aber einen solchen Versuch bloß mit dem Geist allein niemals gewagt hat. Diese wesentlich neue Schauspielkunst, die dem Geiste zutraut, alle gewohnten Mittel entbehren zu können, ist von Gertrud Eysoldt entworfen wor-

den. Wirkungen davon spürt man an Frau Durieux und an Frau Roland, die freilich beide darum aber noch keineswegs auf die hergebrachten Mittel so radikal verzichten wollen, wie das der Eysoldt zuweilen gelang.

Das Ergebnis so mannigfaltiger Bemühungen der letzten dreißig Jahre ist, daß sich die Schauspielkunst wieder auf sich selbst besonnen und von der Diktatur des Wortes befreit hat, der sie, nachdem von ihrer überwachsenden Kraft das Barocktheater gesprengt worden, verfallen war. Der Schauspieler geriet nach der Auflösung des Barocktheaters zunächst in Gefangenschaft: seit das sogenannte „regelmäßige Stück“ entstand, war er nicht mehr Herr seiner Kunst, ihr gebot fortan das Wort, dessen große Zeit mit dem Emporkommen des Bürgertums zu gesellschaftlicher Macht begann. Das „Jambenstück“ wurde nun auf der deutschen Bühne herrschend, eine Rezitation mit verteilten Rollen, die mit dem elementaren Schauspieler nichts anzufangen weiß, die den guten Sprecher vorzieht, die jeden nur nach der Kraft seines „Organs“ schützt; es ist charakteristisch für diese ganze Zeit, daß sie kein anderes „Organ“ als die Stimme mehr kennt und Brüllen für organisch hält. In Klara Ziegler, dem „Riesenmädchen von der Isar, der wandelnden Nebenbuhlerin der Bavaria“, wie Ludwig Speidel sie genannt hat, triumphierte das Jambenstück über die Schauspielkunst. Nun wurde der echte Schauspieler überall in den Hintergrund gedrängt, er mußte sich, um überhaupt geduldet zu werden, als guter Sprecher verkleiden, der gebildete Schönredner und der „denkende“ Künstler beherrschten, von wild gewordenen Oberlehrern begeistert akklamiert, die deutsche Bühne. Daß damals die Schauspielkunst nicht überhaupt unterging, verdanken wir nur den gesunden Instinkten des Publikums, das sich, von den Jambenstücken hochachtungsvoll gelangweilt, an „unliterarischen“ Stücken | schadlos hielt; jahrelang waren in den meisten deutschen Theatern nur noch der Komiker und die Lokalsängerin allein wirkliche Schauspieler, während die „Literatur“ den kostümierten Sprechern ausgeliefert blieb. Laubes ausgesprochener Sinn für Schauspielkunst wußte sich nur mit französischen Stücken zu helfen, und wenn in den siebziger Jahren der Abkömmling Kotzebues: der deutsche Schwank hoch kam, so war's vor allem, weil er doch wieder Gelegenheit zur Schauspielkunst gab. Das deutsche Lustspiel, nach dem alle Welt schreit, haben wir ja heute noch nicht, weil seine Voraussetzung, nämlich, daß sich darin der elementare Schauspie-

ler in voller Laune nach ungehemmter Willkür austoben kann, von der „literarischen“ Kritik nicht zugelassen wird, die noch immer die Hypnose des Jambenstückes nicht überwunden hat (denn Jambenstück und theoretischer Mensch sind Zwillinge). Seine stärksten Talente hat sich Wien immer wieder aus der Vorstadt geholt, und die anmutigste, feinste, kühnste Darstellerin, die dem Lustspiel in den letzten dreißig Jahren bei uns beschieden wurde, Helene Odilon, fing ganz unliterarisch an. Die Folge der Herrschaft des Jambenstückes mit seinen steif stolzierenden Redekünstlern war aber, daß, als dann endlich wieder ein wirklicher Dichter erschien, es zunächst keine Schauspieler mehr für ihn gab: für Ibsen, der uns vom Jambenstück befreit, mußten erst in aller Eile die paar wirklichen Schauspieler, die noch in Deutschland versteckt waren, zusammengetrommelt werden. Die Welterlösung, die wir jungen Leute von den Ibsenvorstellungen seit 1887 (erst in Augsburg, dann im

54 Berliner Residenztheater) uns verhiessen, ist ausgeblieben, aber mit | ihnen begann die Wiedergeburt der deutschen Schauspielkunst. Der „neue“ Stil, der Ibsenstil, war im Grunde weder neu noch besonders ibsenisch, aber die Vorherrschaft des tönenden Wortes war gebrochen, der Schauspieler trat wieder in seine Rechte, aus denen ihn der Rezipient verdrängt hatte. Um 1890 gleichsam erst wiederentdeckt, hat der deutsche Schauspieler nun dreißig Jahre lang die sämtlichen Möglichkeiten seiner Kunst durchgeprobt. Für welche von ihnen er sich schließlich entscheiden, in welcher er sich dauernd beruhigen wird oder ob vielleicht wieder einmal die Kraft erscheint, die sämtlichen Künste zu gemeinsamer Wirkung zu binden, wie damals in der barocken Zeit, liegt im Dunkel der Zukunft.

3.

Alles Schauspiel ist in den Uranfängen zunächst ein Schauspiel für Götter. Der Zorn der Götter soll versöhnt, ihr Beistand erkaufte werden durch ein Opfer; in Furcht vor jenem Zorn, in Hoffnung auf diesen Beistand nimmt jedermann am Opfer teil und geht in dem Festzug mit, den die Priester führen. Es gibt zunächst keinen bloßen Zuseher, es gibt kein Publikum, es opfern sich alle selber mit auf, und wenn das Blut des Opfertieres dampft, wird auch die Schuld jedes Einzelnen im Zuge vom Rauche verzehrt. Eine gewaltige Reinigung von aller Individuation ist das

Schauspiel in seinen Anfängen, ein ungeheures Verstummen jeder Eigenheit, der Einzelne hört auf, er kehrt ins Ganze zurück, und auch dieses Ganze hört auf, | nichts bleibt als Rauch, den Göttern dargebracht. In allen seinen Verwandlungen, ja bis in seine letzten Entartungen hinein behält das Schauspiel Spuren der Erinnerung an diesen ursprünglichen Sinn. Und deshalb ist der Schauspieler sein wichtigstes Glied, der Schauspieler, dem gegeben ist, alles scheinen zu können, indem er selber ganz zunichte wird. Und jeder, der am Schauspiel teilnimmt, nimmt nur in eben dem Grad daran teil, als es ihm gelingt, selber zum Schauspieler zu werden. Auch der größte Dichter, wenn er am Schauspiel teilnimmt, wirkt hier nur, indem er zum Schauspieler wird, nicht durch seine dichterische Kraft: darin ruht das Geheimnis Shakespeares, daß hier einmal ein Dichter höchster Art nun noch die Kraft hatte, seinen ganzen inneren Gehalt Schauspieler werden zu lassen. So werden im Barock alle Künste nach und nach schauspielerisch, auch der Maler, der Dichter, der Maschinist wird insgeheim irgendwie vom Wesen des Schauspielers angesteckt, ja sogar das Publikum selbst. Ohne daß sie's merken, werden im Barocktheater alle Mitwirkenden immer mehr zu Schauspielern. In dem Augenblick aber, wo der Schauspieler das merkt und sich nun berechtigt glaubt, die Herrschaft an sich zu reißen, sprengt er das Barocktheater: die Künste erschrecken, besinnen sich wieder auf sich, kehren in sich zurück, der Verein ist aufgelöst, und jede maßt sich nun an, zu zeigen, daß sie, was bisher alle zusammen vollbracht, auch ganz allein aus eigener Kraft vermag. Sie täuschen sich also, wenn sie meinen, indem sie sich aus dem Verbande lösen, nun sich selber wiederzufinden, denn sie sind die Nähe des Schauspielers schon so gewohnt, daß sie sie gar nicht mehr entbehren können, und | nachdem sie sich von ihm getrennt haben, ihn nun aus ihrem eigenen Schoß hervorbringen: ihnen allen merkt man seitdem das Stigma des Schauspielers an; Dichtung, Musik, ja selbst die bildende Kunst beginnen zu schauspielern. 55

Das Barocktheater war ein Verband sämtlicher Künste zu gemeinsamer Wirkung: jede hatte darin nach ihrer Eigenart mit ihren besonderen Mitteln das ihrige zu leisten. Nun aber, mit dem „regelmäßigen Stück“, reißt zunächst der Dichter die Herrschaft über das Theater an sich und in der Oper der Musiker. Der neue Herr will nun aber den anderen den Herrn auch zeigen, sie sollen es fühlen, daß sie fortan bloß zu dienen ha- 56

ben, und nicht wie früher dem Ganzen, sondern jetzt ihm, dem Dichter oder dem Komponisten. Aber sie können doch immer nicht vergessen, was sie früher waren, sie wollen sich der neuen Ordnung nicht fügen. Der neue Herr übernimmt sich, und seinen Übergriffen antworten die anderen, nun auf einmal zu seinen Dienern entwürdigten Künste mit einer fortwährenden geheimen, inneren Fronde. Weder dem Dichter noch dem Musiker, die sich nach der Auflösung des Barocktheaters in die Herrschaft über das Theater teilen wollen, gelingt es jemals, die anderen Künste völlig in die Stellung bloßer Gehilfen zu drängen. Bald der Schauspieler oder Sänger, bald wieder der Maler, bald der Maschinist will beweisen, daß er das alles selber auch ganz allein könnte, daß er den Dichter, den Musiker dazu gar nicht erst braucht, jedenfalls sie nicht mehr braucht, als sie ihn. Aus der Eintracht des Barocktheaters ist ein fortwährender Streit der sämtlichen Künste um die Herrschaft über das Theater geworden, und noch | bevor es zur ersten Probe kommt, liegen sich heute bei jeder wichtigeren Inszenierung schon seit Wochen der Dichter, der Maler, der Maschinist in den Haaren, weil jeder von ihnen in jedem Stück nur eine Gelegenheit sucht, seine sämtlichen Künste spielen zu lassen, keiner von ihnen die vordringlichen Überhebungen der anderen leiden will. Dieses Chaos hat einen seltsamen Kompost erzeugt: den Regisseur.

In meiner Jugend enthielt der Theaterzettel den Namen des Stückes, den Namen des Dichters und die Namen der Schauspieler. Er ist seitdem viel länger geworden. Er läßt jetzt dem Namen des Dichters, der einstweilen noch den Vortritt hat, den Namen des Regisseurs, den Namen des Dekorationsmalers, den Namen des Kostümchefs, den Namen des Beleuchters und zuweilen auch schon den Namen des Schneiders folgen, bevor er die Schauspieler nennt. Daß er nur gerade den Namen des Souffleurs bisher noch verschweigt, ist undankbar gegen diese Hauptperson.

In alter Zeit hatte jedes Theater einen Direktor, der das ganze Geschäft versah: Erhaltung des Gleichgewichts von Einnahmen und Ausgaben, Anordnung des Repertoires, Sorge für Nachwuchs an Schauspielern, für Erneuerung des „Fundus“ an Dekorationen, Requisiten und Kostümen, Annahme von neuen Stücken, Austeilung der Rollen und Anhörung von Wünschen oder Beschwerden des Publikums. An großen Theatern, wenn dem Direktor die Last mit den Jahren zu schwer geworden war, zog er zuweilen Schauspieler, deren Ansehen bei den Kollegen und

im Publikum, deren Alter, Erfahrung und Beliebtheit, deren zuverlässiger Sinn, erprobtes Urteil und gereifter | Geschmack sie dafür empfahen, zur Hilfe bei seinen Amtssorgen heran, diese bildeten dann das „Regiekollegium“, das wohl auch, wenn der Direktor erkrankte, wenn er ein Theater in einer anderen Stadt übernahm, einstweilen, bis er wieder genesen oder ein neuer Direktor gefunden war, zur Not die Geschäfte des Direktors versah. Zu diesen gehörte auch die Leitung der Proben, die, nach der Auflösung des Barocktheaters, als das „regelmäßige Stück“ aufkam und eine Vorstellung eigentlich nur ein Vortrag eingelernter Worte durch kostümierte Sprecher wurde, nicht sehr mühsam war. Sie bestand hauptsächlich in der Angabe, durch welche Tür der Schauspieler aufzutreten und abzugehen hatte, und in der Aufmerksamkeit, ob er seinen Text wußte, falsche Betonungen vermied und edle Stellungen fand, immer auf der Hut, nur ja dem Publikum nicht den Rücken zuzukehren und selbst in der Leidenschaft noch die Schönheit der Linie nicht zu gefährden. Das nannte man „die Regie führen“. Daraus entstand allmählich der Begriff des Regisseurs. Das war ein angesehener älterer Schauspieler, der an Tagen, wo der Direktor keine Zeit hatte, selber achtzugeben, daß ordentlich geprobt wurde, für ihn auf einem Sessel neben dem Souffleur saß, mit genug Autorität über die Bande, daß sie nicht gar zu viel *Allotria* trieb. So wird uns Anschütz, der Stolz des alten Burgtheaters, als Regisseur geschildert: in olympischer Ruhe zusehend und zuhörend auf seinem Sitze, nur zuweilen, wenn das Geschwätz der Unbeschäftigten hinter den Kulissen zu laut wird, mächtig die Hand erhebend, während aus seinem beredten Mund ein drohendes „Pst, pst!“ tönt. Im Grunde ging ja doch auch Goethes Tätigkeit auf | Proben nicht viel über ein alldings majestätisches „Pst, pst!“ hinaus. Ihm war niemals, wie wir das heute zu fordern gewohnt sind, jede Vorstellung ein ganz besonderes Ereignis, dem nun auch seine besondere Luft, seinen besonderen Raum, seine besondere Welt beizustellen wir heute für das Amt des Regisseurs halten, sondern er begnügte sich, auf Anwendung und Ausübung ein für allemal gültiger Regeln zu bestehen. Der alles Ahnende hat auch schon das Geheimnis der elementaren Schauspielkunst erhorcht; er wußte, daß es in der Begabung ruht, „sich für jede Rolle umschaffen zu können“. Aber er wußte wohl auch, wie selten diese Begabung unter den Leuten war, auf die er sich nun einmal angewiesen sah, und so, mit seiner wunderba-

ren Ergebung ins Wirkliche sich niemals um Unerreichbares vergeblich quälend, war er's zufrieden, wenn sich seine Schauspieler nur an jene Gesetze, jene „Maximen“ hielten, die zwar nirgends das Wesen der Schauspielkunst berühren, als Einübung aber, als Vorschule heute noch jedem Schauspieler angeraten werden können. Es sind Hilfen zur rhythmischen Deklamation und zur Herrschaft über den eigenen Körper, die durch Gewöhnung an „eine gewisse gebundenere Weise in Schritt und Stellung“ bewirkt wird. Gerade der elementare Schauspieler wird die meisten Vorschriften des Theaterdirektors Goethe als Hemmungen empfinden. „Die Haltung des Körpers sei gerade, die Brust herausgekehrt, die obere Hälfte bis an die Ellbogen etwas an den Leib geschlossen, der Kopf ein wenig gegen Den gewendet, mit dem man spricht, jedoch nur so wenig, daß immer Dreiviertel vom Gesicht gegen die Zuschauer gewendet ist“ –

60 die Zumutung, daß er, auch | als Macbeth oder Othello, stets auf dieses Gesetz achten soll, wird den Schauspieler empören, und wenn es nun gar weiter heißt: „Denn der Schauspieler muß stets bedenken, daß er um des Publicums willen da ist. Sie sollen daher auch nicht aus mißverständener Natürlichkeit unter einander spielen, als wenn kein Dritter dabei wäre, sie sollen nie im Profil spielen noch den Zuschauern den Rücken zuwenden. Geschieht es um des Charakteristischen oder um der Notwendigkeit willen, so geschehe es mit Vorsicht und Anmut“, so wird heute der Schauspieler Satz für Satz geneigt sein, auszurufen, gerade das Gegenteil sei wahr! Aber diese strenge Gebundenheit, die Goethe von der Haltung des Schauspielers auf der Bühne fordert, will er ihm auch im täglichen Leben sogar nicht erlassen: „Der Schauspieler soll auch im gemeinen Leben bedenken, daß er öffentlich zur Kunstschau stehen werde. . . Da man auf der Bühne nicht nur Alles wahr, sondern auch schön dargestellt haben will, da das Auge des Zuschauers auch durch anmutige Gruppierungen und Attitüden gereizt sein will, so soll der Schauspieler auch außer der Bühne trachten, selbe zu erhalten; er soll sich immer einen Platz von Zuschauern vor sich denken. Wenn er seine Rolle auswendig lernt, soll er sich immer gegen einen Platz wenden, ja selbst wenn er für sich oder mit Seinesgleichen beim Essen zu Tische sitzt, soll er immer suchen, ein Bild zu formieren, Alles mit einer gewissen Grace anfassen, niederstellen etc., als wenn es auf der Bühne geschähe, und so soll er immer malerisch darstellen.“ Diese Worte machen uns heute unwillkürlich lächeln, denn da

steigt vor unserem inneren Auge der Provinzmime der alten Zeit empor, im Rad | mantel über die Promenade des Städtchens stolzierend, während ⁶¹ die Herzen der Jungfrauen erschauern. Man will Goethe damit entschuldigen, daß zu seiner Zeit, wie doch auch der Wilhelm Meister zeigt, der Schauspieler nicht aus der guten Gesellschaft kam, sondern, wenn auch ein Talent, so doch oft genug ein Rauhbein war, das, bevor man es auf die Bühne ließ, erst zimmerrein werden mußte; der Theaterdirektor sah sich genötigt, auf den Proben erst nachzuholen, was den wildgewachsenen Genies an häuslicher Erziehung fehlte. Doch bedarf es dieser Entschuldigung Goethes gar nicht: alle seine Vorschriften für Schauspieler, großlich in der Wirkung, wenn einer darin steckenbleibt, fördern als Training heute noch jeden, der sich nach dem Gebrauch wieder von ihnen frei zu machen weiß: man muß sie nur nach der Übung auch wieder vergessen lernen.

Goethe, Schröder, Iffland, Schreyvogel, die Leiter der Bühnen von Weimar, Hamburg, Berlin und des Wiener Burgtheaters, sie hatten alle nichts von dem, worin wir heute das Wesen eines Regisseurs sehen. Auch Laube war eigentlich noch kein Regisseur in unserem Sinne. Seine Bedeutung lag in dem klaren Blick für das Theaterstück und in einem ungewöhnlichen Spürsinn für schauspielerische Begabungen. Er wußte, daß Wortkunst allein zur Bühnenwirkung nicht ausreicht, daß auf der Bühne nur eine Wortkunst von ganz eigener Art möglich ist, daß es eine Wortkunst sein muß, die dem Mienenspiel, dem Gebärdenspiel, dem Verwandlungsspiel Raum gibt, ja womöglich nicht bloß Raum, sondern auch Anlaß. Er wußte, daß Stücke von geringer Wortkunst zuweilen eine geheimnisvolle Kraft | haben, Mienenspiel, Gebärdenspiel und Verwandlungsspiel aufzuregen und aus dem Schauspieler sonst gebundene ⁶² Gaben heraufzuholen. Er wußte auch einen Schauspieler am anderen zu steigern und dann alle zusammen auch noch am Publikum und das Publikum wieder an ihnen. Aber wenn er ein unvergleichlich wirksamer Kuppler zwischen Dichter, Schauspieler und Publikum war, er selber blieb dabei doch immer unsichtbar; er hätte sich an dem, was bei dieser seiner Vermittlung zwischen Dichter, Schauspieler und Publikum herauskam, niemals die Vaterschaft angemaaßt. Er stand in hohen Ehren, aber was man immer an ihm rühmte, der Regisseur wurde nicht erwähnt, das Wort Regie fehlte noch im Kunstjargon jener Zeit. Wann es, in dem

Sinn, den wir ihm heute geben, in Gebrauch kam, weiß ich nicht. In Schwung ist es durch eine der seltsamsten, fragwürdigsten Erscheinungen des deutschen Theaters gebracht worden, durch Dingelstedt, der, erst in München und Weimar, später an der Wiener Hofoper und im Burgtheater, durch die Pracht, Bewegung und Fülle seiner Inszenierungen Aufsehen, Staunen und Bewunderung erregte.

Dingelstedt begann im politischen Trab des jungen Deutschlands, doch nicht ohne leise romantische Regungen; nur war er ein Romantiker, dem es durchaus nicht genügte, von verblichenem Glanz alter Zeiten zu träumen, er hatte den gesunden Appetit des damals emporkommenden Bürgertums, das es kaum mehr erwarten konnte, sich an die Festtafel des Lebens zu setzen. Für seine ganze Generation ist das Bedürfnis, ihr bürgerliches Dasein auszuschnücken und aufzuputzen, 63 charakteristisch, und auch ihren Dichtern kam | es weniger darauf an, zu dichten, als „in Poesie“ zu leben. Es war die Zeit der „Künstlerfeste“, wo zuweilen für den schönen Schein einer fröhlichen Ballnacht Talent verzettelt wurde, das, sorgsam verwahrt und in strenger Zucht, fruchten hätte können. Der Maler hielt mehr darauf, in Samtflaus und mächtigem Hut mit breiter Krempe malerisch auszusehen, als ein Bild zu malen, und der Dichter erlebte zehn Romane, bevor er einen schrieb. Lebhaftes Gefühl für Schönheit wurde mit der Kraft, Schönes zu schaffen, verwechselt, und auch für echte Begabungen war die Versuchung groß, sich zunächst nur einmal mit einem möglichst großen Vorrat schöner Erlebnisse zu versorgen, aus dem dann eines Tages schon von selber ein Kunstwerk fertig herauspringen müßte. So hätte sich auch Dingelstedt vielleicht einfach verbummelt ohne den starken Ehrgeiz, der seine „langen Fortschrittsbeine“ mit Ungeduld immer nach oben ausschreiten ließ. Seine Lust, von Glanz umgeben zu sein, dem Wunsche, selber zu glänzen, gesellt, hat ihn, bei seinem klaren Verstande, seiner einnehmenden Erscheinung, seiner Geschicklichkeit, Menschen zu behandeln, da der diplomatische Beruf dem Bürgerlichen verschlossen, die Zeit zu politischen Karrieren noch nicht gekommen war, früher oder später zum Theater führen müssen, zu der einzigen öffentlichen Tribüne für einen bürgerlichen Deutschen jener Zeit. Er war wirklich der geborene Theaterdirektor, durch seinen Drang, nicht so sehr Herr zu sein, als den Herrn zu spielen, seine Lust am schönen Schein, seine Kunst, Menschen

zu gewinnen und auch wieder, wenn er sie nicht mehr brauchte, leicht und für ihn schmerzlos zu verlieren, seine Neigung, noch am | ehesten ⁶⁴ Spiel ernst zu nehmen, und seinen „tiefen Zug nach Repräsentation“ wie vorbestimmt dazu. Ludwig Speidel hat ihn meisterhaft geschildert: „Nur als großer Herr wollte er wirken, das tägliche Geschäft war ihm widerwärtig, und wo sich ihm keine lockende szenische Aufgabe stellte, war er nicht recht zu haben. Er pflegte dem Schauspieler gegenüber das gesprochene Wort zu vernachlässigen; aber einen Tisch zu rücken, einen Schrank zu stellen, dazu war er stets aufgelegt. Er war ein Dekorateur vom Scheitel bis ins Knopfloch. Das Bild war ihm theatralisch das Höchste. Es war natürlich, daß er durch sein geschlossenes Wissen und Können den Schauspielern mit ihrer zusammengerafften Bildung imponierte. Sie kannten seine Fehler, aber es unterfing sich doch keiner, nicht Respekt vor ihm zu haben. Dann gewannen die Theaterleute seine Manier, sich selbst in Szene zu setzen. Es lag in seiner Art, das Ungeöhnliche mit einem gewissen Aufsehen, ja selbst das Rechte mit Eklat zu tun. Für ihn existierte eine Sache nur insofern, als sie ein Glimmerlicht auf ihn warf.“

Dies war der Mann, den König Max 1850 nach München zur Leitung des Hoftheaters rief. In dem Briefe Gustav Kolbs, des damals allmächtigen Redakteurs der Augsburger Allgemeinen, der den Auftrag hatte, Dingelstedts Meinung über den Münchener Plan einzuholen, hieß es: „König Max, der berühmte Dichter an seinen Hof, hervorragende Gelehrte an die Universität berufen will, möchte auch sein Theater in den Kreis dieser reformatorischen Bestrebungen einbeziehen. Für letztere Aufgabe ist das Augenmerk Seiner Majestät auf Sie gefallen.“ Reformatorische | Bestrebungen? Nichts konnte dem Ehrgeizigen willkommener ⁶⁵ sein. Aber als er dann hinkam und den künstlerischen Betrieb sah, war ihm bald klar, daß „reformatorische Bestrebungen“ hier Jahre brauchen würden, und jedenfalls länger, als der Intendant eines Hoftheaters zu wahren pflegt. Und er fühlte sich auch durch die Nähe der „Industrieausstellung“ bedrückt; was hatte das Hoftheater da den Besuchern, die man sich aus der ganzen Welt erhoffte, zu bieten? Er antwortete darauf mit einem „Gesamtgastspiel“. Nicht bloß der Gedanke stammt von ihm, sondern er rühmt sich, auch das Wort erfunden zu haben. Damit war er die Hauptsorge los: er kannte das Publikum, die großen Namen der ersten

deutschen Bühnen würden auch eine mißlungene Vorstellung decken. In dieser Zuversicht ward er froher Laune produktiv und entwarf mit seinem guten Blick für Bühnenwirkungen und einem glücklichen Instinkt für das, was jener Zeit für „malerisch“ galt, die Dekorationen zur „Braut von Messina“, mit der das „Gesamtgastspiel“ beginnen sollte. Er hatte, mit gutem Grund, immer schon eine Vorliebe gerade für dieses „von den meisten deutschen Bühnen in die Ecke geschobene“ Werk. Man muß ihn das selber mit seinen eigenen Worten erklären hören: „Sie kommt mit ihren Aufzügen und Chören, mit dem ganzen äußerlichen Apparat der Handlung meinem, ich muß beinahe glauben: angeborenen Hang zu Massenentwicklungen und Massenwirkungen auf der Bühne verführerisch entgegen. Ich baue mir deswegen die prangende Halle im ersten Akt, im zweiten die Gartenterrasse des Klosters sorgfältig und mit selbstvergnügtem Raffinement auf, vor allem den Lokaltouren | feststellend: ein normannischer Palast in Messina, eine Schlucht im Waldgebirge des Ätna ... In die Halle steigt man herunter auf einer imposanten Riesentreppe, die hoch oben aus den Soffitten in doppelter Windung mit einem breiten Absatz in der Mitte auf die Vorderbühne führt.“ Diese Mitteilung Dingelstedts, in seinen „Münchener Bilderbogen“, läßt uns sozusagen die Geburt des modernen Regisseurs belauschen. Mit seinen sämtlichen Zügen steht er sogleich fertig vor uns da. Selbst die Riesentreppe fehlt nicht, jetzt der Stolz Jeßners.

Ja, noch mehr: wir lernen hier auch erkennen, woraus der moderne Regisseur zunächst entstand. Er entstand aus der Not an großen Schauspielern. Dingelstedt, in seinem angeborenen Bedürfnisse, mit Eklat zu wirken, sieht, daß es ihm in München an Schauspielern von solcher Wirkung fehlt, und trommelt er auch zur Nachhilfe die besten Namen der deutschen Bühne zusammen, so hat er offenbar auch ihnen die Kraft zu jenem Gewaltstreich, auf den es abgesehen war, nicht zugetraut. Es ging ihm, als er dann vom Münchener an das Weimarer Theater kam, nicht besser. Und auch das Wiener Burgtheater fand er zu der Zeit, als er die Leitung übernahm, nicht mehr im vollen Besitze der alten schauspielerischen Macht. Die Begabung Dingelstedts lag offenbar in der Fähigkeit, sich ein Stück, wenn er es las, in allen Rollen mit elementaren Schauspielern höchsten Ranges besetzt vorstellen und vor den Augen seiner Phantasie aufgeführt denken zu können; er sah das Maximum von Wir-

kung, die dieses Stück, von elementaren Schauspielern höchsten Ranges gespielt, erreichen konnte. | Solche Schauspieler fehlten ihm aber. Das Minus an Wirkung, das sich dadurch ergab, konnte nicht ausgeglichen, 67
 aber das Publikum konnte mit starken Wirkungen anderer Art, nicht schauspielerischer Art, doch von gleicher Intensität, so beschäftigt werden, daß es darüber jenes Minus zu bemerken gar nicht die Zeit fand. Aus der Armut an großen Schauspielern ist Dingelstedt der Schöpfer der modernen Regie geworden.

Das war in den fünfziger Jahren zu München. 1866 ward Herzog Georg Regent Meiningens. Er sah sich in derselben Lage. Auch er war ein geborener Theatermann, auch er hatte die Gabe, dem Buch eines Theaterstücks die sämtlichen darin versteckten schauspielerischen Möglichkeiten abzumerken. Aber auch er war durch sein Budget auf Schauspieler mittlerer Art beschränkt, auch er war gezwungen, für das, was ihre Kraft schuldig blieb, Ersatz durch andere Kräfte zu suchen. Wozu der Einzelne nicht ausreichte, das sollten nun herrlich gekleidete, bewundernswert gedrehte, malerisch gegliederte Massen verdecken, und der Zuschauer hatte so viel zu sehen, so viel Neues von nie dagewesener Echtheit an den Dekorationen und Kostümen zu bestaunen, daß ihm keine Zeit blieb, auf die Mängel der Schauspieler achten zu können. Der Spuk einsamer Nacht auf verfallenem Schloß war von so handgreiflichem Schauer, daß kein Zuschauer am Ende hätte sagen können, was denn aber eigentlich in dieser „Ahnfrau“ vorgeht. „Volksszenen“ wurden denn auch die Hauptsache, der Schauspieler trat in den Hintergrund, der Schauplatz herrschte. Der Herzog hatte, wie Dingelstedt, auch wieder aus der Not eine Tugend | gemacht, es war wieder der Mangel an elementaren Schauspielern, wo- 68
 durch auch er produktiv geworden war.

Vor Jahren saß ich in Weimar mit Kainz zusammen, und wir sprachen über Reinhardt, der ihn damals engagieren wollte. Kainz zeigte wenig Lust, und als ich in ihn drang, rief er aus: „Und es ist doch auch ein Unsinn von Reinhardt! Wenn er mich kriegt, macht er doch damit sich selber überflüssig. Alles was er kann, wird in dem Augenblick, wo er mich hat, entbehrlich; er kann dann sich selber nicht mehr brauchen. Mir glaubt das Publikum den Hamlet, auch wenn ich im Frack bin und vor einem schwarzen Vorhang stehe! Wozu dann also noch erst Reinhardt mit seiner Regie? Die Künste Reinhardts setzen, um wirken zu kön-

nen, Schauspieler voraus, die nicht stark genug sind, aus eigener Kraft das Schauspiel zu bestreiten; ihnen muß irgendwie von außen her nachgeholfen werden, dadurch ist der ganze Reinhardt überhaupt erst entstanden. Ich brauche das nicht, mir muß nicht erst geholfen werden, ich helfe mir selbst, und so, wenn er mich engagiert, macht er nur sich selber unmöglich!“

Kainz irrte. Sein Urteil traf damals auf Reinhardt nicht mehr zu. Die Mitwelt vergißt immer, daß der Mensch sich ändert. Sie macht sich, wenn einer hervortritt, sogleich ein Bild von ihm, und dieses Bild, das damals, als er auftrat, als er begann, vielleicht ganz richtig war, wird er im Leben nicht mehr los. Er ist längst ein ganz anderer geworden, sie sehen es nicht, für sie bleibt er, was er in seinen Anfängen schien. Wer das, als was er sich angekündigt hat, fortsetzt und sich im Grunde nur immer
69 wiederholt, hat es leicht. | Je reicher aber einer innerlich ist, je mehr es ihn drängt, von seinen Möglichkeiten keine schuldig zu bleiben, je redlicher er sich ganz entfalten, sich ganz erfüllen will, desto mehr verdriest er die Leute, dieses ewige „Stirb und werde!“ Goethes wollen sie nicht gelten lassen, und gerade die höchste Treue gegen sich selbst kommt immer in den Verruf der Untreue; den Leuten ist es unbequem, wenn einer sie zwingen will, fortwährend über ihn umzulernen. Sie glauben mit jedem auf den ersten Blick fertig zu sein, und nur wer wirklich in seiner Jugend schon fertig ist, macht's ihnen recht. Auch sind wir alle mit uns selber zu sehr beschäftigt, um es verzeihen zu können, wenn einer den Anspruch macht, uns immer wieder mit ihm zu beschäftigen. So hatte Kainz, selbst, als Reinhardt begann, schon auf der Höhe, zunächst ein ganz richtiges Urteil über ihn; er begriff, was den jungen Schauspieler, als er von Brahm schied, um selbst ein Theater zu leiten, zwang, sich in einer ganz neuen Art von Theater zu versuchen: seine Not an zugkräftigen Schauspielern. Reinhardts guter Blick für Begabungen zeigte sich gleich in der Wahl der Schauspieler, mit denen er begann, zunächst aber waren sie noch unfertig, selber mit dem Publikum unvertraut wie dieses hinwieder sie noch ungewohnt, selber ohne die Zuversicht, die bloß der Erfolg erst gibt, und ohne Kredit beim Publikum, den eben auch der Erfolg erst bringt. Laube sagte bei seiner Ernennung zum Direktor des Burgtheaters, er rechne, wenn es gut gehe, vielleicht im fünften Jahre seiner Direktion mit den Vorbereitungen weit genug und seiner Autori-

tät sicher genug zu sein, um dann anfangen zu können. Das hätte sich auch Reinhardt sagen müssen, aber dazu | hätte mehr Geduld, als ihm 70
sein Ehrgeiz ließ, und vor allem auch mehr Geld, als in der Kasse war, gehört. So war er gezwungen, in dem bescheidenen Zimmertheaterchen unter den Linden so rasch als möglich einen entscheidenden, alle großstädtische Zweifelsucht bezwingenden, allen Unmut des Neides und der Eifersucht niederschlagenden Erfolg zu haben. Er mußte mehr bieten, als er hatte. Daß er dazu von Anfang an entschlossen war, daß man diesen Entschluß sogleich spürte, daß man sozusagen beim ersten Händedruck an die Macht seines Willens glaubte, darin lag das Geheimnis seines Erfolges. Seine Situation glich der Dingelstedts damals in München. Ihrem Zwang verdankte Dingelstedt die Riesentreppe, die „Mordsstiegen“, wie die Wiener später sagten, in der Braut von Messina: demselben Zwang verdankt Reinhardt seinen lebenden Wald im Sommernachtstraum, mit dem er im Neuen Theater den ersten großen Sieg entschied. Dingelstedts Regiekunst blieb immer eine Fortsetzung der Mordsstiegen. Aber indem auch Reinhardt zunächst alle künstlerischen Folgen seines Waldes im Sommernachtstraum zog, blieb seine Regiekunst doch nicht bloß eine Fortsetzung. Der Unterschied war: Dingelstedt hatte, wie der Herzog von Meiningen, bei sehr lebendigen inneren Beziehungen zum Ganzen des Theaters, kein sehr starkes Verhältnis zur besonderen Kunst des Schauspielers, schon gar nicht zu der des elementaren Schauspielers, während Reinhardt ein geborener Schauspieler war und, wenn er auch, leider, diesen seinen natürlichen Beruf längst nicht mehr ausübt, in den Grundzügen seines Wesens selber immer Schauspieler blieb, bis auf den heutigen Tag! | Hätte Kainz von Dingelstedt verlangt, ihn den Hamlet 71
im Frack vor einem schwarzen Vorhang spielen zu lassen, Dingelstedt hätte nach dem Irrenarzt geschickt. Von Reinhardt wundert es mich eigentlich heute noch, daß er nicht auf diesem Hamlet im Frack bestand. Denn in Reinhardt ist der Schauspieler das Primäre, vom Schauspieler geht er aus, und auf den Schauspieler! Wohin seine Regiekunst immer blickt, auf den Schauspieler ist es abgesehen! Alles ist ihm nur ein Weg zum Schauspieler, oft ein Umweg, auf dem er gern eine Zeit verweilt, ohne doch das Ziel zu vergessen, den Schauspieler! Freilich, die Kunst des Schauspielers allein genügt ihm nicht, er braucht mehr, er braucht den Maler, braucht die Wunder der Beleuchtung, braucht den Maschinisten,

braucht Musik, braucht Tanz; aber wozu braucht er sie? Zur Steigerung des Schauspielers! Dem allein haben sie doch alle zu dienen; der Schauspieler Max Reinhardt ist doch der unsichtbare Herr, der alle diese Künste spielen läßt: er lenkt den Triumphwagen, sie sind Vorspann.

Reinhardt kam von Brahm. Brahm war Reaktion gegen Meiningeri, gegen Dingelstedterei. Reaktion des Ohrs gegen die Vorherrschaft des Auges zunächst, Reaktion des Sinnes gegen die Sinnlichkeit, Reaktion des Dichters, des Geistes, des Wortes gegen Schaulust und Spieltrieb. Und eine Reaktion sehr weit zurück, fast ein Jahrhundert zurück, bis zum „regelmäßigen Stück“, das zum Schutze gegen den Übermut des Hanswurstes die Macht des Wortes errichtet hatte. Bei Brahm war es freilich nicht das hochdeutsche Wort, sondern das der Mundart, ja oft genug ließ er in Zeichen reden. Aber immerhin war es wieder Aus|sprache, nicht bloß Erscheinung. Und es war Mittel, es diente dem Geiste des Dichters, das Spiel war nicht selber sein eigener Zweck. Mit Brahm fand sich das deutsche Theater wieder zur großen bürgerlichen Tradition zurück, von der es unmittelbar vor ihm nur noch Karikaturen gab. Als Reinhardt von Brahm ging, schien es zunächst bisweilen, er gehe nur den einen Schritt zurück, um den Brahm vorgegangen war. Reinhardts Werk schien zunächst nur eine Reaktion auf Brahms Reaktion gegen Meiningeri und Dingelstedterei. Reinhardt ahnte damals selber noch kaum, wohin er trieb. Mit der Sicherheit eines Nachtwandlers ging er unbewußt sehr weit zurück, viel weiter als Brahm, um Jahrhunderte zurück, bis zum vergessenen Barocktheater zurück. Auch er hat eine große deutsche Tradition wiedergefunden, aber keine bürgerliche, sondern eine weltumspannende. Wird er sie zu vollenden in der Not dieser irren Zeit noch die Kraft finden?

Josef Nadler hat uns erst den Sinn der Berliner Romantik verstehen gelehrt. In ihr holt das Volk der Kolonisten im Osten nach, was, während es sich draußen ums nackte Leben schlug, indessen daheim im Mutterland der Geist ruhig reifen ließ. Reinhardts Entwicklung hat Ähnlichkeit damit: auch in ihr wird, wie durch die Berliner Romantik für die Dichtung des Ostens, so jetzt für das deutsche Theater des Bürgertums etwas nachgeholt, etwas, das eben mit dem Aufkommen des Bürgertums aus der Erinnerung der Nation verdrängt worden war: Reinhardt holt für das neue Deutschland das anderthalb Jahrhunderte lang vergessene Barocktheater des bayrisch-österreichischen Stammes nach.

Vergessen blieb es lange, erloschen war es nie, fortgewirkt hat es stets, ⁷³ wenn auch nur sozusagen unterirdisch. Die „Kunstnatur“ des Weimarer Stils hat noch einen barocken Klang, und dem Vorwort Goethes zu „Paläophron und Neoterpe“ hört man an, daß er in jungen Jahren noch selber Barocktheater mit Augen gesehen, wenn ihm auch diese Schülervorstellung in Regensburg bloß einen dürftigen Nachgeschmack der alten Herrlichkeit geben konnte. Paläophron, Pandora, Epimenides, die Maskenzüge, Helena kommen aus dem Barock, sie sind darum unseren Bühnen auch immer noch fremd, denn sie fordern, um gespielt zu werden, den Geist und die Mittel des Barocktheaters, eines neuen freilich, eines durch sie erneuten. Richard Wagner hat vom Barocktheater wahrscheinlich nicht einmal den Namen gekannt, aber in seinem „Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen“, den er 1849 schrieb, steht: „In der theatralischen Kunst vereinigen sich, mit mehrerer oder minderer Beteiligung, sämtliche Künste zu einem so unmittelbaren Eindruck auf die Öffentlichkeit, wie ihn keine der übrigen Künste für sich allein hervorzubringen vermag. Ihr Wesen ist Vergesellschaftung mit Bewahrung des vollsten Rechtes der Individualität.“ Das ist doch ein fertiges Programm des Barocktheaters! Und gar wenn Nietzsche, der auch vom Barocktheater nichts wußte, über Wagner spricht, und nicht etwa bloß in der Zeit ihrer Tribschener Freundschaft, sondern auch nach der Absage noch, immer scheint er gar nicht bloß von diesem einen Künstler, sondern von der Kunst des Barocktheaters überhaupt zu sprechen! „Sein Auftritt in der Geschichte der | Künste,“ sagt er ⁷⁴ von Wagner, „gleich einem vulkanischen Ausbruch des gesamten, ungeteilten Kunstvermögens der Natur selber, nachdem die Menschheit sich an den Anblick der Vereinzelung der Künste wie an eine Regel gewöhnt hatte.“ Aber die Gewöhnung an diese Regel war ja damals noch keine hundert Jahre alt, das Barock hatte bis an sein Ende doch von dem „gesamten ungeteilten Kunstvermögen der Natur“ den größten Gebrauch gemacht! Und an einer anderen Stelle heißt es bei Nietzsche: „In Wagner will alles Sichtbare der Welt zum Hörbaren sich vertiefen und verinnerlichen und sucht seine verlorene Seele; in Wagner will ebenso alles Hörbare der Welt auch als Erscheinung für das Auge ans Licht hinaus und hinauf, will gleichsam an Leiblichkeit gewinnen. Seine Kunst führt ihn immer den doppelten Weg, aus einer Welt als Hörspiel in eine rät-

selhaft verwandte Welt als Schauspiel ... Dies alles ist das Wesen des dithyrambischen Dramatikers, diesen Begriff so voll genommen, daß er zugleich den Schauspieler, Dichter, Musiker umfaßt.“ Daß dieser „so voll genommene Begriff“ auf deutscher Erde schon einmal zwei Jahrhunderte lang in Übung gewesen war, wußte Nietzsche so wenig, als Reinhardt in seinen Anfängen ahnte, welcher gewaltigen Vergangenheit verschollenes Erbe fortzusetzen er von seinem Schicksal ausersehen war. Nur in Deutschland ist es möglich, daß der Gehalt einer mächtigen Vergangenheit so vergessen wird, einfach vergessen, und dies so durchaus, daß, wer sie wiederbringt, ein ruchlos verwegener Neuerer scheint!

Als Reinhardt in dem winzigen Theaterchen Unter den Linden be-
 75 gann, schalt man, das sei Kunst für | Feinschmecker, für Blasierte, für
 die Snobs, Artisten, Literaten; und gerade Literaten waren es, die dar-
 über am lautesten ergrimten. Es focht ihn nicht an, und er ging seinen
 Weg geradeaus bis ins große Schauspielhaus, da schrien die Literaten wie-
 der, nun aber hieß es: Zirkus! Aber dort wie da, damals wie jetzt hat
 sich Reinhardt, unbewußt, von ganz demselben sicheren Instinkt leiten
 lassen, von seinem starken Instinkt gegen das bürgerliche Theater. Mit
 Brahm war das Theater des Bürgertums am Ende wieder bei seinen An-
 fängen angelangt, Brahm stellte das „regelmäßige Stück“, mit dem, zur
 Zeit der Neuberin und Lessings und Kaiser Josephs, das junge Bürger-
 tum seine Herrschaft über die Bühne begonnen hatte, wieder her, mit
 Brahm war der Ring geschlossen, das Bürgertum nahm Abschied von
 seiner Herrschaft über die Bühne. Wenn der Instinkt braver Bürger von
 Anfang an Reinhardt mißtraute, war er im Recht, und jene Snobs, Arti-
 sten, Intellektuellen, die sich um ihn scharten, waren fast durchaus dem
 Bürgertum, zu dem sie durch ihre Geburt oder ihr Geschäft gehörten,
 innerlich entfremdet, sei es, daß sie die neue Zeit insgeheim schon wite-
 terten, sei es, daß sie, wie das im Inneren todesreifer Gesellschaften vor-
 kommt, sich daran sozusagen selbstmörderisch vergnügten. Unbürger-
 lich war das Theaterchen, in dem er begann, unbürgerlich war der Zir-
 kus. Jenes hatte fast etwas von einem kleinen Hoftheater; es schien in
 seiner Exklusivität für einen neuen Adel bestimmt, einen Adel von ei-
 genen Gnaden freilich. Hinwieder der Zirkus wirkte schon durch seine
 Dimensionen als ein ungeheures Volkstheater, hier schien die Kunst auf
 76 die Straße zu gehen. | „Nun also,“ ruft da der Feind Reinhardts, „ist das

nicht der beste Beweis seiner Inkonsequenz? – heute Hoftheater, morgen Volkstheater, einmal ganz intim, gleich darauf massenhaft, der Mann weiß offenbar selbst nicht, was er will!“ Es ist möglich, daß der wohl auch sich selber geheimnisvolle Mann, traumhaft den unerbittlichen Geboten seines herrisch sicheren Instinkts gehorchend, damals selber nicht wußte, warum er bald Hoftheater, bald Volkstheater machte. Gewiß hat er damals nicht gewußt, daß er sich dabei nur die wesentlichen Elemente des alten Barocktheaters zusammensuchte, dessen ungeheure Kraft eben darin lag, ein Hoftheater für das ganze Volk zu sein, als lebendiger Ausdruck einer ständisch gegliederten Gemeinschaft, die jedem seine besondere Rolle, nicht jede gleich schön, doch keine dem Ganzen entbehrlich, nicht immer gerecht, doch alle Klagen am Ende durch die Schönheit des Ganzen beschwichtigend, im gemeinsamen Spiel zuwies. Barocktheater war ein Fest, das der Landesherr, Kaiser oder Herzog, Fürsterzbischof oder Abt, der Regent dem ganzen Volke gab, ein Fest, in dem sämtliche Künste mit dem Aufgebot ihrer höchsten Kräfte vereint das gesamte Volk erstaunten, erschütterten und erheiterten, ein Fest auf offenem Markt für jedermann. Und wenn Kaiser Karl VI. das Stück inszenierte, ließ er sich’s nicht bloß gewaltige Summen, bis zu sechstausend Gulden oft für eine einzige Aufführung, kosten, sondern er hatte Lampenfieber wie nur irgendein Debütant, denn wenn’s schließlich irgendeinem Bettler nicht gefiel und nur die Herren und Damen seiner Entourage heuchlerisch applaudierten, war er ganz ebenso steinunglücklich wie jeder | 77 durchgefallene Schauspieler oder Dichter. Barocktheater war ganz demokratisch, freilich von einer Demokratie für alle. Barocktheater hob immer wieder alle Scheidungen, die Geburt, Besitz, Begabung, Glück und Zufall ziehen mögen, wieder auf, dieses irdische Dasein als ein bloßes Spiel aller mit allen zeigend: und um zehn Uhr, versichert der Hanswurst immer wieder, ist alles wieder aus, und dann wird schön schlafen gegangen, und jeder muß seine Rolle, wenn sie noch so herrlich war, abgeben, und der den König gespielt hat, ist kein König, und wer den Bettler gespielt hat, ist kein Bettler mehr, also was hat dann einer von seiner herrlichen Rolle, wenn doch um zehn dann alles wieder aus ist? Arme Spielleute des lieben Gottes sind wir alle, soll nur jeder schauen, daß er seine Rolle so gut als möglich spielt, dann hat er, solange das Spiel dauert, seine Freude daran!

Von diesem Barocktheater hat Reinhardt in seiner Kunst noch einen letzten Strahl aufgefangen. Es ließ ihm deshalb auch keine Ruhe, bis er mit ihr auf offenen Platz unter freiem Himmel kam. Auch der Zirkus war ihm noch zu eng, der Zirkus hatte noch immer ein Dach. Im Barocktheater sah nicht bloß der Kaiser mit seinem Hof und Adel und dem ganzen Volk, es sahen auch noch Sonne, Mond und Sterne zu. Darum ging Reinhardt nach Salzburg und führte den „Jedermann“ auf dem Domplatz auf. Da sahen auch ihm Sonne, Mond und Sterne zu; Kaiser, Hof, Adel und Volk aber ließen sich hauptsächlich durch Schieber vertreten: alles auf einmal kann man schon im Leben nicht haben, und wenn Sehnsucht in Erfüllung geht, hat sie meistens auf einmal ein ganz verändertes Gesicht.

- 78 Liegt also die Zukunft des deutschen Theaters in der Richtung aufs alte Barocktheater, wenn auch in einer neuen Ausgabe davon? In allen Künsten sind Zeichen, die darauf deuten, als kündige sich ein neues Barock an. Ja, zuweilen hat man fast den Eindruck, als könnte der barocke Mensch in einer neuen Form wiederkehren. Es ist aber auch möglich, daß Reinhardt, in seiner ganzen Erscheinung einzig, keine Folge hat. Es wäre möglich, daß die Zukunft vielmehr dem elementaren Schauspieler gehört, der dann vielleicht, dem betörenden Zauber seiner Künste vertrauend, mit ein paar eilig zusammengerafften Trabanten, die ihm ja nur die Reifen zu halten haben, von Stadt zu Stadt ziehen wird. Das „stehende“ Theater ist bedroht: nicht bloß durch seine schon ins Phantastische wachsenden Kosten, sondern vor allem dadurch, daß Theaterbesuch als gesellschaftliche Gewohnheit, Sitte, ja Pflicht aufgehört hat: der Abonnent hat aufgehört, der an bestimmten Tagen der Woche ins Theater geht, nicht so sehr um ein Stück als um seine Bekannten zu sehen und hauptsächlich um darzutun, daß er einer bestimmten Schicht der Gesellschaft angehört. Mit dem Abonnenten hat eine gewisse Theaterkultur aufgehört, die sich auch wer für Theater eigentlich wenig Sinn hat, durch das Sehen vieler Vorstellungen erwirbt, während sie selbst dem stärksten Sinn für Theater ohne diese Gewohnheit ständigen Besuchs, und zwar eines bestimmten, immer desselben Theaters, versagt bleibt. Die Kultur, die vom alten Wiener Burgtheater ausging, war nicht bloß ein Ergebnis der Burgtheaterkunst, sie war vielmehr eine Frucht der dem Bürgertum
- 79 der „inneren Stadt“ selbstverständlichen Gewohnheit, zwei- oder dreimal die Woche ins Burgtheater zu gehen, an bestimmten Tagen, ohne

zu fragen, was eigentlich gespielt wurde. Wie durch den „Kontakt“ mit dem Publikum auch eine geringe schauspielerische Begabung allmählich wachsen kann, so wird durch Kontakt mit den Schauspielern auch der unfähige Zuschauer allmählich geschult. Und wie man es in einem Theater sofort spürt, ob auf seiner Bühne Tradition herrscht, so gibt es auch eine Tradition im Publikum, deren Wirkung durch nichts ersetzt werden kann. Gerade dieser Tradition im Publikum verdankt es das Wiener Burgtheater, daß es seine Stellung im deutschen Theaterwesen noch jahrelang behaupten konnte, als, seit Schlenther, auf seiner Bühne die Tradition schon erloschen war.

Der Abonnent hört auf, die bürgerliche Theaterkultur hört auf, ein von zuverlässigen Gewohnheiten gelenktes, durch einen festen Geschmack, der nicht einmal erst gut sein muß, um Halt zu bieten, gesichertes Publikum hört auf, damit hört auch die Notwendigkeit wie die Möglichkeit eines wechselnden Repertoires auf, das auch die Werke der Vergangenheit lebendig erhält, das deutsche Theater der letzten anderthalb Jahrhunderte hört auf. Es scheint jetzt, daß nur zwei Möglichkeiten bleiben: Theater als Festspiel der Nation, nach dem Beispiele Bayreuths, als seltenes hohes Ereignis an Feiertagen, wie Reinhardt es träumt, wie's heuer auch in Meiningen versucht werden soll, oder Theater der fahrenden Leute, die, von einem gewaltigen, elementaren Schauspieler geführt, mit fünf, sechs Stücken, in denen er sich mit der ganzen Eigenart seiner Begabung austoben kann, unablässig von einem | Ort zum anderen ⁸⁰ ziehen. Das alte Barocktheater kehrt wieder, und neben ihm kehrt das Wandertheater der deutschen Komödianten wieder, es sei denn, daß sich aus den Nebeln dieser Zeit allmählich doch wieder eine geistige Gewalt erhebt, neue Formen gebietend und damit, wie die Gesellschaft, so auch die Kunst umgestaltend.

Salzburg, Januar 1922.

NOTIZEN ZUR NEUEREN
SPANISCHEN LITERATUR

Schriftenreihe der „Preussischen Jahrbücher“
Nr. 20

Notizen zur neueren spanischen Literatur

von

Hermann Bahr



Verlag von Georg Stilke, Berlin 1926

o.S. Notizen zur neueren spanischen Literatur

I.

Im Lärm der Zukunftsmusik von „Vereinigten Staaten Europas“ bleibt über Spanien alles still. Es scheint für das Gefühl der laut miteinander und umeinander politisierenden anderen Länder eigentlich gar nicht mehr zu Europa zu gehören. Romantisches Land, Sonnenland, Traumland, Carmenland, Land der Kastagnetten und Toreadoren, wär es nicht auch wirklich jammerschad, es in den überwachen, rastlosen, schon fast amerikanischen Betrieb Europas einzuhängen? Wir vergessen dabei nur, daß Spanien schon Europa war, als wir Mitteleuropäer in Urwäldern uns noch davon nichts träumen ließen, jahrhundertlang vor unserem Eintritt ins geschichtliche Dasein! Cartagena, Neukarthago, 228 vor Christi von Hasdrubal gegründet, ist 210 von Scipio für Rom erobert und zur Hauptstadt der römischen Provinz Hispania erhoben worden, die anderthalb Jahrhunderte später die Provinz Cäsars wurde. Der Spätenkel des Aeneas kam schon 68 als Quästor hin, 62 hat er sich aus ihr das Geld zur Bezahlung seiner Schulden geholt, 49 zwang er dort die pompejanischen Legaten nieder und 45 entschied die Schlacht bei Munda seinen Sieg über des Pompejus Söhne. Inzwischen war er rasch in Britannien gewesen: seine Landung dort, an derselben Stelle, wo elfhundertzwanzig Jahre später Wilhelm der Eroberer die Küste Englands betrat, ist die Vollendung der bis dahin immer noch ohne feste Richtung bloß in der Luft herumgeisternden Idee Europas: erst er, und lange Zeit noch nur er allein, hat erkannt, daß die Idee Europas, schon auf Kreta wach, verwirklicht nur als Kreuzung des Westöstlichen mit dem Nordsüdlichen werden kann. Seit Cäsar lernt Spanien sich unter Rom

4 beugen, in Rom fügen, seit Augustus, der Straßen baut und | Soldaten ansiedelt, wird es stolz auf Rom und dankbar schenkt es ihm nun eine Reihe der besten Römer: Trajan, Marc Aurel, Seneca, Lucan, Martial und Quintilian sind geborene Spanier. Die Reihe schließt mit dem hei-

ligen Isidor von Sevilla, den man den „letzten Literator des römischen Reiches“, aber auch den „großen Schulmeister des Mittelalters“ genannt hat: Enzyklopädist alles Wissens seiner Zeit, Chronist vom Anfang der Welt bis in seine Tage, Verfasser des ersten lateinischen Kompendiums der Dogmatik, besorgt er für sein Vaterland, was jenseits der Pyrenäen und Alpen erst anderthalb Jahrhunderte später, auf dem Umweg über England, von den Söhnen des heiligen Benedikt uns geschehen ist; sie lehrten uns das Heil und ließen uns zugleich den ersten Hauch Europas ahnungsvoll empfangen.

Aber wenn Spanien schon lange vor uns an Europa teilnimmt, ist es dazu noch ganz besonders begabt, ja wie vorbestimmt, weil es ja selber von Anfang an im Kleinen sozusagen ein Entwurf Europas ist, wie vielleicht außer ihm nur noch Österreich unter den großen Habsburgern der barocken Zeit. Der Sinn der Idee Europas ist Geistsgemeinschaft vieler verschiedener Kräfte zu gemeinsamer Behauptung bei völliger Achtung und Schonung der eifersüchtig gewahrten Verschiedenheit voneinander: nur der Wille, sich in ihrer Eigenart zu behaupten und ihren Eigensinn zu beschützen, der Wille zur freien Selbstbestimmung, der Wille zur Abwehr jeder Bedrohung mit Fremdart gesellt sie. Schutz der eigenen Freiheit, ja der eigenen Willkür selbst und sogar der eigenen Laune gilt ihnen so wert, daß, um ihn zu sichern, sie sich abringen, was ihnen am schwersten wird: Einwilligung in Gehorsam gegen das die Freiheit aller hütende, von allen freilich nur aus Selbstsucht anerkannte Gebot der Eintracht. Das Gefühl des Individuums als einer sakrosankt geborenen, durch nichts als durch sich selbst und für sich selbst bestimmten und darum auch ebenso wieder durch nichts als durch sich selbst, durch den eigenen Instinkt für ihre natürlichen Grenzen, die Grenzen ihrer Kraft beschränkten, in sich ruhenden, sich auswirkenden und darum auch nur sich selber verantwortlichen Integrität erwacht, lange | bevor sich ein
5 einzelner Mann, er fühle sich denn von Göttern gelenkt und gestärkt, solcher Anmaßung erkühnt, in den Stämmen: als Ausdruck der Blutsgemeinschaft und ihrer beseligenden Fülle. Auch wenn später Stämme sich durch gemeinsames Leid, von gemeinsamer Gefahr bedroht, allmählig über dieser angeborenen Blutsgemeinschaft noch einer anderen, einer bewußt gewollten, einer vom Verstande gebotenen, einer durch Übereinkunft beschlossenen Gemeinschaft entsinnen, einer Notgemeinschaft, ei-

ner Tatgemeinschaft, ja die zur Lebensgemeinschaft werden kann, auch dann, auch wenn aus Umwohnern eines schützenden Heiligtums zu seinem Schutz *Amphiktyonen* entstehen, auch dann bleibt jenes Integritätsgefühl mit seiner ganz unwillkürlichen, aus Bluträuschen emporstürzenden, wilden Gewalt immer allein den Stämmen vorbehalten. Der Stamm ist es, der sich zuerst als Individuum fühlen lernt, lange bevor ein einzelner Mann sich darauf besinnt. Wenn *Amphiktyonen* entstehen, Verbände von Stämmen, von Blutgemeinschaften durch gemeinsame Not und gemeinsamen Sinn zu Tatgemeinschaften oder gar Seinsgemeinschaften, dann fühlen wir immer etwas Neues keimen, eine Verheißung, die kaum noch selber recht an sich glaubt, ein Wagnis, dem noch selber vor sich bangt: Europa keimt darin. Europa ist der schon in jenen delphischen *Amphiktyonen* Thessaliens, dem ersten gemeinsamen *Synedrium* der Hellenen, sich ankündigende, seither immer wiederkehrende, nicht mehr zu beschwichtigende, doch bisher noch niemals, auch jener „Christenheit“, in der es Novalis, wunschbeflügelt, vermeintlich schon mit Augen sah, nicht rein und vor allem jedenfalls nicht dauernd geglückte Versuch einer Bindung der aus dem Blut aufschießenden Triebkräfte durch Geistesmacht. Geist und Blut ringen miteinander, aber nicht um Sieg, der, so oder so, die Vernichtung beider wäre, sondern um eine neue Menschenart, das Ergebnis einer so hohen Spannung beider, daß, indem beide sich einander wert erkennen und in die Selbstbeschränkung ihrer unversehrten Eigenmacht einwilligen, ein völliges, wenn auch unendlich zartes, immer noch leise nachzitterndes Gleichgewicht schwebend erreicht wird. Wenn aus den Vereinigten | Staaten Europas dereinst Ernst werden soll, brauchen sie noch guten Unterricht im Schweben. Den besten erteilt die Geschichte Spaniens. Sie beruht, schon zur Zeit des arabischen Kalifats, aber auch unter Karl dem Fünften und Philipp dem Zweiten wieder, ja im Grunde noch heute, sozusagen auf einem Tauschgeschäft; es liegt in der Art des Spaniers, durchaus in der Idee zu leben, aber dabei doch gelegentlich auch mit Ideen Handel zu treiben, auch darin Römer. Jedem Stamm wird nun der Schutz seiner völligen Freiheit in Eigenart, Eigensinn, Eigenlaut, Gewohnheiten, Sitten und Formen zugesichert, aber für diesen Schutz durch die Staatsmacht hat er ihr dagegen Anerkennung und Überlassung der politischen Agenden zu leisten. Staatsgewalt bei völliger Schonung und Wahrung der Stammesart, Stam-

mesfreiheit, ja Stammeswillkür: dafür ist Spanien das schönste Beispiel im ganzen Abendland. Das Gegenbeispiel ist Frankreich: Staatsgewalt, alle Stammesart aufsaugend, in seinen Präfekten überall bis in den stillsten Winkel sozusagen persönlich immer zugegen, kein Stamm mehr ein Individuum, jeder Stamm und alles Land dem einen gewaltigen, strahlenden, unvergänglichen Symbol dargebracht: der Stadt Paris. Karl der Fünfte und Ludwig der Vierzehnte, zwei Paradigmen: jener der weltumschlingenden, dieser der weltverschlingenden Macht. Den Basken sagt man nach, daß sie eigentlich auch heute noch immer nicht zu Spanien gehören. Im Grunde kann man das von allen spanischen Stämmen sagen: keiner „gehört“ Spanien. Der Spanier, welchen Stammes immer, dient seinem König, aber er „gehört“ ihm nicht; er gehört nur seinem Gott und sich selber. Darin wurzelt sein Stolz, dem auch Armut, ja Not nichts anhaben können: denn er braucht nicht erst Beglaubigung von außen. Was er ist, bleibt der Spanier, auch wenn er nichts hat. Es gibt darum auch keine verschämten Armen in Spanien, denn Armut ist dort wirklich keine Schande, und das Jammern unserer Touristen über Unverschämtheit der Bettler versteht der Spanier gar nicht, der dem Bettler noch Dank zu schulden meint als einem, der *por un ochavo se ofrece a ser abocado ante el tribunal de Dios*, der für einen Pfennig bereit ist, unser Anwalt | beim Gericht Gottes zu sein (ich verdanke das wunderschöne Zitat aus Francisco Santos dem sichtlich erlebten, überall frisch aus der Quelle selbst geschöpften, auch offenbar irgendwie spanischem Wesen seelenverwandten Werke Ludwig Pfandls „Spanische Kultur und Sitte des 16. und 17. Jahrhunderts“; Verlag Josef Kösel und Friedrich Pustet, Kempten 1924). Deutsches Gefühl wird der Zustimmung, beim Wohltun nebenher daran zu denken, daß es ihm dereinst im Himmel vergolten werden soll, daß es sich also ja ganz gut rentiert, durchaus widerstreben, seine Tat scheint ihm dadurch entwertet: entweder Wohltun, dann aber ohne Berechnung der Zinsen, die es tragen soll, oder ein Geschäft, dann aber ohne Heuchelei von Mildherzigkeit! Darum verständigen sich Spanier und Deutsche schwer und sie verstehen einander selten: der Deutsche hält nämlich darauf, konsequent zu sein, der Spanier strebt das zu vermeiden; der Deutsche kennt in allen Dingen immer nur ein Entweder-Oder. Spanisch ist, sich, wenns irgendwie geht, stets für „sowohl als auch“ zu entscheiden. Der Deutsche wird hochmü-

tig verächtlich finden: Ja dann ist das Leben leicht! Der Spanier wird mit einem überlegenen Lächeln antworten: Nein umgekehrt, dann wird das Leben erst schwer! Der Deutsche schafft sich durch sein barsches Entweder-Oder mit einem Ruck alles weg, worin der Spanier, allbejahend, recht eigentlich die menschlichen Aufgaben, die Grundfragen des täglichen Lebens, aber freilich auch den unerschöpflichen Reiz dieses für sein Gefühl durchaus dramatischen Daseins erblickt. Jeder Spanier ist in Person Don Quijote und Sancho Pansa zugleich. Jeder Spanier fühlt sich bipolar; er nimmt immer gleich auch seinen Gegenpol mit in sich hinein. Die heilige Teresa, die Wunde des Pfeils der ewigen Liebe im durchbohrten Herzen, ruht von solchen Entrückungen und Verzückungen dann in der Verwaltung ihrer Klöster aus, der fünfzehn Männerklöster und siebenzehn Frauenklöster ihrer Reform, administrativ ebenso staunenswert begabt wie mystisch, noch nachglühend von der Seligkeit des *arrobamiento* doch schon den himmlisch begnadeten Blick wieder klar dem Detail irdischer Tagessorgen zuwendend: sie wechselt unablässig zwischen Jenseits und Diesseits auf | und ab, hin und her; sie kann sich getrost in die Wirrnisse dieser Welt wagen, seit sie sich der anderen vergewissert hat. Ihr Beichtvater und Seelenfreund San Juan de la Cruz (seine Gedichte und die „Lebendige Liebesflamme“ sind, jene von Diepenbrock und Storck, diese von Pater Aloysius aus dem Orden der unbeschuhten Karmeliter übersetzt, im Münchener Theatinerverlag erschienen, der eine Ausgabe der sämtlichen Werke in fünf Bänden vorbereitet) lehrt uns diese Sicherheit, Klugheit und Gewandtheit verstehen, durch die sich gerade der Betrachtung ergebene, die Begegnung mit Gott ersennende Männer und Frauen, die sich ein heiteres Weltkind nur in einsamer Versunkenheit, allem Irdischen entrückt und unfähig, sich darin zurechtzufinden, vorstellen kann, oft in Welthändeln auszeichnen. Wer zum *Sumo Saber*, zum höchsten Wissen gelangt, das ein *Saber no sabiendo* ist, ein unwissendes Wissen (die *docta ignorantia* des Cusaners klingt nach), der *de si mismo desfallece*, der entschwindet seinem Selbst *en un subido sentir de la divinal esencia*, überdrungen vom göttlichen Wesen. Es ergeht ihm dann wie der Braut im Hohenlied, die bekennt: „Als der Bräutigam sprach, zerschmolz meine Seele.“ So zerschmilzt freudig, wer einmal jener echten Liebe teilhaft geworden ist, aus der uns die *divinal esencia* selber anhaucht. Ja, der Liebende will dann Vernichtung von al-

lem, was sich, und wär es zarter als ein Rosenblatt, wär es ein Schleier aus Morgenduft, noch zwischen ihn und die ewige Liebe legt. *Rompe la tela de este dulce encuentro*, läßt Juan de la Cruz die Seele fliehen: Zerreiße das Gespinnst! Denn auch am Herzen der Ewigkeit selbst fühlt sich die Seele noch von der Zeit umspinnen und erst wenn sie dann auch da noch durchbricht, berührt sie zum erstenmal ihr eigenes Geheimnis. Daß wir uns der ganzen Summe von Eigenschaften, aus denen sich unsere Persönlichkeit zusammensetzt, entkleiden, alles, worin für uns der Sinn, die Lust und der Stolz unserer Existenz liegt, ablegen, ja uns völlig auflösen können und dennoch bleiben, was wir sind, ja dann eigentlich erst gewahren, was wir sind, und so dann erst beginnen zu werden, was wir sind, das ist das Erlebnis, durch das der Spanier erst seiner geschichtlichen Sendung bewußt | und zum geistigen Herrn einer Epoche wird. 9 Denn damit ist ein neues Verhältnis zu den Affekten gegeben, dem eine neue Menschenart entwächst, Teresa und Juan sind nur die beiden ersten Erscheinungen von ihr: sie stammt von dem Basken Iñigo von Loyola.

Den Menschen verlangt nach Freiheit und ihren gefährlichsten Feind findet er in sich selbst: in seinen Affekten. Die griechische Sprache ist die beste Menschenkennerin, so hat sie denn auch für Leid und Leidenschaft dasselbe Wort: Pathos. Wir leiden nur an uns selber: wir leiden daran, nicht wir selbst zu sein, sondern was unsere Leidenschaften aus uns machen. Der Mensch spielt den Herrn der Welt und bleibt der Knecht seiner Affekte. *Divide et impera*, denkt er darum und versucht, wenn er sie schon nicht kommandieren kann, einen Affekt gegen den anderen auszuspielen. Er verschreibt sich einem einzelnen Affekt, der die größte Gewalt über ihn, vor dem er am meisten Angst hat und der nun selber sehen mag, der anderen Herr zu werden. Die Helden Homers sind, in der Nähe besehen, meistens ein solches Schreckensregiment eines vorherrschenden Affekts. Und hinwieder die Freiheit von Affekten, deren Epiktet sich rühmt, ist im Grunde nur Abdankung des Menschen, Thronverzicht des Willens: er dünkt sich ein Held, wenn er den Feinden den Rücken kehrt. Ataraxie, Apathie und unter welchen Namen immer die Stoiker ihre „Gelassenheit“ anpreisen, im Grunde steckt nur Feigheit dahinter und Epiktets angeblich stolzes ἀνέχου καὶ ἀπέχου „leide und meide!“, ist nur Ergebung auch der Herren in Sklavenmoral. Im sinkenden Altertum hat nur das Christentum, das Paulinische vor allem,

noch den agonalen Klang großer Zeiten. „Ich bin nicht gekommen den Frieden zu bringen, sondern das Schwert!“, das gilt auch für das innere Leben des einzelnen und niemals vorher ist die Würde des Individuums höher eingeschätzt worden als durch die frohe Botschaft, die selbst im Ärmsten, im Geringsten, im irdisch Rechtlosen noch eine Rangordnung, fast eine Schlachtordnung von Kräften und Trieben anerkennt, durch deren Führung er sich das Himmelreich erkämpfen kann. Augustinus, der
 10 in Gott den *Ordinator* aller | Dinge sieht, anerkennt darum auch den Menschen als *Ordinator* seines inneren Lebens: er ist der Verwalter, der dereinst Rechenschaft abzulegen hat, welche Gestalt seinem Chaos von Leidenschaften durch die bildende Kraft des Geistes abgerungen worden ist. Aber jenem Basken gar, einem geborenen Soldaten, sind seine Triebe nur Truppen für den Kampf um Gott. Er weiß, daß es vom Ungestüm ihrer Tollkühnheit, von ihrer Ausdauer in Gefahren, vom starren Trotz ihres Widerstandes, vor allem aber von ihrem unerschütterlichen, jeder eigenen Regung verschlossenen Gehorsam abhängen wird, ob er sie jeder Zeit mit unbedingter Zuversicht einsetzen kann. Er will der Armee seiner Affekte jeden Augenblick gewiß sein können: darum automatisiert er sie. Er schafft sich aus seinen Affekten einen auf jeden leisen Druck antwortenden Präzisionsapparat. Er hütet sich, irgendeinen Affekt jemals auch nur im geringsten zu schwächen; nein, er will alle so stark als nur irgendetmöglich, an ihm ist es, von ihrer Kraft nur an der rechten Stelle Gebrauch zu machen. Der Stoiker hat Furcht vor seinen Affekten, er sucht sie darum abzumatten und einzuschläfern. Loyola darf es wagen, seinen Affekten alle Kraft zu lassen, weil er ihres unbedingten Gehorsams sicher ist, denn er hat ihnen ihren Herrn gezeigt: den Geist. Wen einmal auch nur ein leiser Hauch von jener *divinal esencia* gestreift hat, vor dem alles, was wir uns dünken, zergeht und die Furcht um das lose Gespinnst unseres Lebens dem Verlangen, es zu zerreißen, weicht, der kann ungestraft allen Affekten Entfaltung ihrer ganzen Kraft probeweise gewähren, er bändigt sie schon wieder. Die berüchtigten Übungen Loyolas lehren uns der menschlichen Natur habhaft werden, zur freien Verfügung des Geistes über sie. Das ist mehr, als was man gemeinhin unter Selbstbeherrschung versteht, nämlich einen Affekt nicht aufkommen zu lassen, indem man ihn überwältigt, wodurch er zunächst geschwächt, allmählig unterdrückt und oft genug in Ressentiment verwandelt wird,

während in den Übungen des heiligen Ignatius die Affekte nicht überwältigt, nicht geschwächt, nicht unterdrückt, sondern zum Gebrauch des Geistes eingedrillt werden, bis man sie dann schließlich getrost auch in Freiheit | vorführen kann. Es sind Übungen der Affekte zur geistigen 11
 Freiheit. Affekte lernen dem Geist gehorchen; der Geist lernt, Affekte, je nach Bedarf, abstellen, aber auch wieder einstellen. Sie sind an sich weder gut noch böse. Zorn in einem Menschen ausrotten zu wollen ist falsch: es gibt wunderschönen, prachtvollen, der Menschheit unentbehrlichen Zorn, ja es gibt einen heiligen Zorn. Und so gibt es einen heiligen Haß. Ja selbst der niedrigste, der gemeinste von allen Affekten, der blasse Neid kann, in Ehrgeiz verwandelt, ein Quell rühmlicher Taten oder Werke werden. Affekte sind, was wir aus ihnen, durch unseren Gebrauch von ihnen, machen. Durch den heiligen Ignatius lernte der Mensch Kommandant seiner Affekte sein. Ihr Verhältnis zu ihm ist ungefähr dasselbe, wie das der spanischen Stämme zum spanischen Reich, deren Eigenart, Freiheit, ja Willkür unangetastet bleibt, so lange sie sich dafür auf jeden Ruf zum Gebrauche des Reichs bereit halten. Auch die Vereinigten Staaten Europas werden dereinst einer ignatianischen Behandlung ihrer „Affekte“ nicht entraten können. Es ist kein Zufall, wenn Novalis, dessen genialischer Geschichtsblick noch viel zu wenig gewürdigt wird, in seinem Fragment „Die Christenheit oder Europa“ das Fähnlein Jesu (Goethein hat zuerst darauf hingewiesen, daß nur in dieser Übersetzung der volle Klang von „*Compañía de Jesus*“ bewahrt bleibt) als den Orden, „der mit neuer Kraft das Alte zurüstete“, preist: „Noch war keine solche Gesellschaft in der Weltgeschichte anzutreffen gewesen. Mit größerer Sicherheit hatte selbst der alte römische Senat nicht Pläne zur Welteroberung entworfen. Mit größerem Verstand war an die Ausführung einer größeren Idee noch nicht gedacht worden. Ewig wird diese Gesellschaft ein Muster aller Gesellschaften sein, die eine organische Sehnsucht nach unendlicher Verbreitung und ewiger Dauer fühlen.“ Man darf hinzufügen, daß sie gerade in dieser „organischen Sehnsucht nach ewiger Dauer“ ihre spanische Herkunft verrät. Spanien selber hat noch mehr: es hat geradezu ein organisches Bewußtsein seiner ewigen Dauer! Dieses Bewußtsein ist seine höchste Kraft, zugleich aber auch seine schlimmste Gefahr. Seine höchste Kraft, weil es | darum durch nichts im Glauben an sich 12
 irre werden kann; seine schlimmste Gefahr, weil es darum jedes Mißge-

schick sogleich als persönliche Beleidigung empfindet und sogleich einen Schuldigen sucht, an dem man dafür Rache nehmen kann. Dazu neigen ja Romanen überhaupt. Als Triest noch österreichisch war, ballte der Irredentist, wenn es unerwartet zu regnen begann, die Faust gegen Wien: *governo ladro!* Auch in Spanien ist für jedes Unwetter, für jeden Unfall der König persönlich haftbar, der überhaupt durchaus immer an der Idee gemessen wird, an der gewaltigen geschichtlichen Idee des spanischen Königtums. Spanien ist durch Karl den Fünften und Philipp den Zweiten etwas verwöhnt. Aber gerade dieses Fortleben der großen Vergangenheit in der Gegenwart, das von dieser als unablässige Mahnung empfunden wird, sich jener würdig zu beweisen, gibt auch allem spanischen Wesen von heute noch zwar nicht den Schwung, den Tatendrang, den Geistesflug von gestern oder gar vorgestern, immerhin aber einen Abendglanz davon und läßt uns mit neidischem Dank den Segen einer großen Tradition empfinden, die, sei es auch schließlich nur als Geberde, sei es auch nur noch als Form, unsterblich ist. Tradition, voll erkannt und erlebt, ist Zukunft.

Daß im Menschen auch bei völligem Selbstverzicht, bei völliger Abwendung vom eigenen Willen und von allen seinen Affekten und auch von seiner Vernunft, bei völliger innerer Windstille, wenn er sich so tief versenkt, daß er zuletzt fast auch dem eigenen Wesen entsunken scheint, daß in ihm auch dann noch irgend etwas von ihm bleibt, von ihm selber, irgend etwas zwar ganz Unbewußtes, aber dennoch zugleich ganz Gewisses, etwas eigentlich nicht mehr Wahrnehmbares, aber dabei von solcher Evidenz, daß an ihrer Kraft alle gewohnte Wahrnehmung zu Schatten wird, darin wurzelt das Lebensgefühl des Spaniers. Daher sein Stolz: denn auch der ärmste Bettler weiß, daß es in ihm eine Stelle gibt, an der er bei Gott anklopfen kann, an der Gott bei ihm anklopft. Daher auch die wirtschaftliche Gleichgültigkeit des Spaniers: er glaubt noch nicht, daß Eisenbahnen selig machen. Daher seine bewundernswerte Genügsamkeit, seine Sorglosigkeit, seine Lebensfreudigkeit, die nicht erst mit äußeren Reizen werden muß, sondern sich an ihm selber erwärmt; kein anderes Volk des Abendlandes hat so viel Begabung, glücklich zu sein. Der Spanier weiß sich in sich selber sicher, eben aus jener ihm eingeborenen Evidenz des Schutzes durch ein letztes in ihm selber ruhendes, keiner äußeren Macht zugängliches Geheimnis, das ihn

in die nächste Nähe Gottes bringt, aber dann hinwieder auch von Gott noch trennt, durch ein, wie Juan de la Cruz sagt, „Gespinst“, ganz dünn nur, aber unzerreißbar, denn es ist ja zum ewigen Leben bestimmt. Daher nun auch die grenzenlose Tapferkeit des Spaniers: indem er sich verteidigt, das ihm von Gott anvertraute Geheimnis seiner Persönlichkeit verteidigt, ist es ja Gott, dessen Willen er verteidigt. Und daher ebenso notwendig die Pflicht eines jeden, sein Geheimnis dann aber auch zur Anerkennung in der Welt zu bringen: er muß der ihm von Gott anvertrauten Eigenart, Besonderheit und Einzigkeit auch die Bewunderung der Welt erzwingen. Der *Pundonor*, der Ehrbegriff des Spaniers, hat metaphysischen Grund: es ist Gott, den der Entehrte am Beleidiger rächt. Wir schulden Gott, das was wir sind, auch den anderen erscheinen zu lassen, es zur Schau zu tragen und dadurch Gott Ehre zu bringen; ihm gebührt sie, nicht uns. Für den Spanier ist auch Ehre gar nicht etwas[,] das er selber hat, sondern, nach Lope de Vega, *honra es aquella que consiste en otro*, Ehre besteht im Nächsten, *del otro recibe la honra un hombre*, vom Nächsten empfängt ein Mensch Ehre: wer sie mir versagt, verkürzt Gott um sie, das muß ich rächen, gar nicht um meinetwegen, sondern als Ungebühr an Gott. Daß alles spanische Leben auch auf seinen irdischen Seiten, selbst heute noch, übernatürlich durchwachsen oder doch jedenfalls durchaus auf übernatürliche Forderungen bezogen ist, macht es allerdings einer Denkart unverständlich, für die Religion Privatsache ist. Ein Spanier der großen Zeit wäre der Vorstellung, irgend etwas Geistiges könnte je zur bloßen Privatsache degradiert werden, durchaus unfähig gewesen; er hätte gefragt: Was bleibt denn dann überhaupt noch öffentlich, wenn es der Geist der Nation nicht mehr ist, von wem sonst erhält sie denn dann ihre Gestalt, wer sonst einverleibt sich denn in sie? Doch auch der Spanier von heute, selbst bei schwachem Pulse der Tradition, ja sogar wenn er, sie verleugnend, das Vaterland ihren Fängen entreißen will, wird immer noch so viel angestammten Römersinn bewahren, daß es ihm selbstverständlich ist, in allem Geistigen ein öffentliches Gut zu sehen, das höchste der Nation.

Der Verlust der Kolonien, 1898, war eine furchtbare Kraftprobe der Nation. Der spanische Geist ist gewohnt, in großen Räumen zu leben; seinem Drange nach Unendlichkeit, an dem man ihn als Erben der Westgoten erkennt, ist kein Horizont weit genug. Für lateinische Völker sind

ja Kolonien auch niemals bloß von wirtschaftlicher Bedeutung, sondern sie setzen sie stets gleich in geistige Spannungen, in Wölbungen der Willenskraft um: für jeden einzelnen Franzosen hat Frankreich, seit es an die Sahara grenzt, ein ganz neues inneres Echo von einem zugleich ermutigenden, aber auch anherrschenden Klang; nichts ist in der neuesten französischen Literatur merkwürdiger als der Anblick der durch das Gefühl, Afrikaner, Nachbar der Wüste, zu sein, erregten inneren Steigerung, wofür Jean de la Hires „*La Capitane*“ und Pierre Benoits „*l'Atlantide*“ die beweiskräftigsten Beispiele sind. Gar aber Spanien hat jenen äußeren Verlust als innere Lähmung empfinden müssen. *Omne imperium iis solum artibus retinetur quibus ab initio partum est*, wußte schon Sallust, und Spanien war in allen seinen Anfängen ein Siegeskind. Der Verlust der Kolonien ist auch nur dadurch überwunden worden, daß er, wie sich bald ergab, kein geistiger war: Südamerika blieb eine Kolonie des spanischen Geistes, ja sie wurde, sie wird es auch heute noch immer mehr, im wachsenden Widerstand gegen den Geist des englischen Amerika. Und je mehr auch das übrige Europa, ja selbst England, nun allmählig in jenem Geist des englischen Amerika die Lebensgefahr für Europa, für alles was seit den Tagen Homers als Sinn und Wert und Pflicht des irdischen Daseins galt, erkennen lernt, je mehr wir uns darauf besinnen, daß in der Unabhängigkeit des lateinischen Amerika vom Handelssinn des Nordens zugleich die Freiheit Europas, die Tradition Europas verteidigt

15 wird, desto mehr | wird auch das Mutterland Südamerikas uns wieder wert werden. Spanien fand die Kraft, jenen Verlust an Land in einen Gewinn an Geist zu verwandeln: der Verzicht auf die Kolonien ward zum Stundenschlag der spanischen Wiedergeburt, wie für die deutsche Jugend einst Jena. So schöpfte jetzt auch die spanische Trost in erbärmlicher Gegenwart und Mut, Vertrauen und Zuversicht zur Zukunft aus aufloderndem Glauben an die Wunderkraft der angestammten[,] halb vergessenen, aber in jeder Not und Gefahr immer wieder hilfsbereit aufstehenden Tradition. „Was du ererbt von deinen Vätern, erwirb es!“ Erwerb des geistigen Erbes, Gebrauch der überlieferten Vergangenheit zur Erneuerung der Gegenwart, zur Bereitung der Zukunft wurde die Losung der durch das Erlebnis von 1898 aufgeschreckten Jugend; sie besann sich der *alma inspiradora de la tradición*. Aber die Parallele Spaniens von 1898 mit Preußen von 1806 geht noch weiter: wie da die

Jugend gleich in der nächsten Generation durch Ungeduld aus der Romantik in den Radikalismus der Jungdeutschen fiel, sieht sich jetzt auch der spanische Traditionalist vom Aufruhr wahnberauscht ins Leere trügerischer Zukunftsträume vorstürzender Schwarmgeister bedroht. Dieses Gegenspiel treuen Sinns für Herkommen, Ordnung und Gestalt und eines ungezügelten Verlangens nach dem Grenzenlosen, Maßlosen und Zuchtlosen, nach Ungesetz, Unsinn und Ungestalt bestimmt die wechselnden Züge der neueren spanischen Literatur, doch immerhin leise dadurch gemildert, daß auch der rabiateste Spanier, mag er sonst in allem noch so nihilistisch toben, niemals einer angeborenen Ehrfurcht, einer zärtlichen Scheu, einer frommen Scham vor der Sprache ganz Herr wird. Auch wenn er die ganze Schöpfung verflucht, in sein Castellanisich bleibt er doch heimlich verliebt.

II.

o.S.

Im Louvre steht eine Frauenbüste, 1897 in Elche bei Alicante, einer Hafenstadt Valencias, aufgefunden, ein Prachtstück altiberischer Kunst: Kalkstein, mit Spuren von Bemalung, rätselhaft schön. Sie spricht uns auf den ersten Blick in reinstem Griechisch an, in der Mundart des Phidias, aus der uns erst ihr überladener Putz und Schmuck dann aufschreckt: der verwandelt sie plötzlich unter unseren Augen in eine Barbarin, die mit edler Schönheit bloß wilden Hohn zu treiben scheint, schwelgend im Hochgefühl ihrer eigenen, geheimen, uns ganz unkenntlichen Welt. Sie wahrt ihr Geheimnis, das sie doch eben noch uns anzuvertrauen gewillt schien; eben noch ganz unser, ist sie plötzlich uns ganz fremd, ja fast feind geworden. In diesem Doppelspiel liegt ihr unbeschreiblicher Reiz. Es ist genau derselbe Reiz, durch den uns alle spanische Dichtung, auch die von heute noch, ja der spanische Geist überhaupt, zunächst fast anheimelt, doch nur um uns dann eben in dem Augenblick, wo wir meinen, mit ihm vertraut zu sein, befremdend abzuweisen. Dieser spanische Geist denkt heute fließend französisch und das läßt uns die längste Zeit überhören, wie stolz er sich aber dabei bewußt ist, daß von ihm diese französischen Gedanken doch durchaus spanisch empfunden sind, ja mit so gewaltiger Kraft, daß sie dadurch sich selber entfremdet und wirklich spanisches Eigentum werden. Es gibt keine Pariser Mode des

Geistes, die nicht eine Woche später schon in jeder spanischen Stadt von dem einen Dichter, den sich zu halten, und in welchen Ehren!, auch der Geringsten Stolz und Ruhm ist, freudig aufgenommen und festlich zur Schau getragen wird, aber freilich bloß als Kostüm, bloß aus kindlicher Lust, von allem haben zu müssen, und gar von allem Neuen, ganz wie

17 | die Spanierin für Pariser Schneider schwärmt, aber Sonntags zur Kirche doch wieder im traditionellen Schultertuch mit dem Fransenbesatz geht. Der Spanier besteht aus lauter Gegensätzen und von keinem will er lassen: in der Spannung, die der Drang aller dieser Gegensätze gegen alle zuletzt ergibt, wenn keiner auf sich verzichten will, liegt des Spaniers Stolz, denn in ihr liegt seine Kraft. Er kennt kein Entweder-Oder, er zwingt es immer gleich zum Sowohl als auch um. Sein Trotz auf die Stammesart ergibt, indem er auf das ganz ebenso mächtige Verlangen aller Stämme nach einem gemeinsamen, ruhmreichen, gewaltigen, großen Staatswesen stößt, eine gleich schöpferische Spannung wie jene Neigung zur Ausländerei, wenn sie der kindlichen Ehrfurcht und frommen Scheu vor den überlieferten Bräuchen der eigenen Scholle begegnet. Was wir Partikularismus nennen, ist in Spanien noch weit stärker, zänkischer, streitbarer als bei uns, aber ungefährlich, weil er sich dort selber bändigt, indem ihm, wie jeder Leidenschaft des Spaniers, immer gleich sozusagen automatisch ein Gegensinn antwortet: der Drang ins Weite, nach großen Räumen, zur Macht. *Yo naci en dos extremos que son amar y aborrecen*, sagt Lope de Vega von sich. Jeder Spanier ist in zwei Extremen geboren und dadurch eben, daß er von keinem der beiden lassen, auf keins von ihnen verzichten, in keinem nachgeben kann, entsteht die gewaltige Spannung, die diesem Volke geborener Dramatiker unentbehrlich ist. Und darin besteht nun der ungeheure Spaß des Cervantes, daß er, offenbar in einer Stunde visionärer Angst um das Vaterland, den teuflischen Einfall hatte, den Spanier mitten entzwei zu schneiden, in die beiden Stücke Don Quijote und Sancho Pansa. Das, in jeder Bedeutung des Worts, tiefsinnigste Buch der Weltliteratur ist ja bei uns zum Kinderbuch geworden; Erwachsenen, so gern sie sich daran erinnern, fällt kaum ein, es wieder einmal zu lesen. Auch mich hat erst Daumier es verstehen gelehrt, selber auch eine solche völlig unerkannte Weltberühmtheit. In der Münchener Neuen Pinakothek letztem kleinen Seitenraum rechts sind zwei Meisterwerke Daumiers versteckt:

sein „Drama“, das Geheimnis des Theaterwesens lüftend, nämlich wie leere, durch Gewohnheit zu | ganz mechanischem Betrieb gewordene 18
 banale Gesten und Schreie innerlich unbeteiligter, nur die Konvention ausübender Schauspieler, wenn sie nun über die Rampe hin ans Aug und Ohr gläubiger Zuschauer gelangen, diesen ein höchstes, tiefstes, ins Herz treffendes, das ganze Schicksal ausdeutendes, beglückendes Erlebnis werden können: das Grausamste, was sich über Theaterkunst sagen, und das Schönste, was sich ihr nachrühmen läßt, steht alles in diesem Bilde (es ist jetzt auch in einem der wahrhaft klassischen Piperdrucke zugänglich, die zuweilen selbst ein erprobter Kenner kaum vom Original zu unterscheiden vermag). Ganz in der Nähe hängt Daumiers Don Quijote, ein erschütternder Ausdruck des in zwei Stücke zerrissenen und dadurch zweifach grimmig lächerlichen Menschen. Cervantes muß irgendwie, sei es durch seine Verwundung, sei es in der Gefangenschaft, an sich im Innersten verhindert worden sein, an der Erreichung seiner selbst, an seiner Synthese, so daß er sich nun hinfort halbiert vorkam. Da mag man ihn dann damit getröstet haben, daß dies ja vielen passiert und daß man eigentlich schon froh sein muß, wenn es einem gelingt, immerhin die Hälfte von sich durchs Dasein zu bringen. Er aber, als Katholik gewohnt, von der Erfahrung, daß sie sich vor der Idee zu behaupten und zu verantworten wisse, hinwieder von der Idee zu fordern, daß sie sich der Erfahrung zu bemächtigen, an der Erfahrung darzutun vermöge, mußte jene Zumutung, sich zu teilen, so toll empfinden, als ob man ihm vorgeschlagen hätte, hinfort sich mit dem bloßen Einatmen zu begnügen, auf das Ausatmen aber zu verzichten. In einer Anmerkung zur Anthropologie macht sich Kant den Spaß, die Länder Europas „nach dem Fehlerhaften im Charakter“ der sie bewohnenden Völker zu taufen, und so nennt er Frankreich das Modenland, England das Launenland, Deutschland das Titelland, Spanien aber nennt er das Ahnenland, klar erkennend, daß hier der Ehrgeiz, sich der Väter würdig zu erweisen, die jeden Willen bestimmende Triebkraft ist. In seinem Lebensnerv fand sich also Cervantes verletzt, als ihm das Schicksal anbot, hinfort nur noch als ein bloßes Stück von sich zu leben. Ich habe nur zwei, mag er gehöhnt haben, und | auf welches von beiden ich verzichte, gleich ist 19
 dann ja damit auch das andere hin, denn jedes lebt ja nur davon, daß es mit dem anderen lebt! Und dann ging er hin und erzählte, was daraus

wird, wenn der Spanier, bipolar geboren und nur bipolar möglich, den einen Pol verliert. Und aus dieser Erzählung ist ein Lebensbuch der ganzen Menschheit geworden. Die tiefsten Geheimnisse von uns allen stehen darin; von Seite zu Seite sagt der Leser sich immer wieder: Das bist du! Und wehe dem Don Quijote unter uns, der nicht seinen Sancho hat, wehe den Sanchos, wenn ihnen die Quijoten wegsterben! Sancho liebt den Ritter, verehrt ihn, bewundert ihn, leidet mit Freuden für ihn, ohne darum aber auch nur einen Augenblick daran zu zweifeln, daß sein Herr ein Narr ist. Dem bloßen Hausverstand scheint immer alles Hohe lächerlich, doch kann er sich nicht helfen, er muß es dennoch lieben. Wir lachen über den Ritter, wenn er ein Barbierbecken für den Helm Mambrins hält, aber warum lachen wir nicht, wenn in unserer Zeit der Helm Mambrins nur noch als Barbierbecken gebraucht wird? In jeder Schenke sieht der Ritter ein Schloß; wir machen Schlösser zu Schenken: wenn nämlich die Sanchos anfangen, Quijoten zu werden, das ist dann natürlich das Ende, denn die Sanchos denken nicht daran, was der Ritter als seinen „Beruf“ anerkennt: „Durch die Welt zu irren, das Ungrade grade zu machen und Ungebühr zurecht zu weisen.“ Sancho beruhigt sein Gewissen, indem er sich sagt: „Jeder ist, wie ihn Gott erschaffen hat, und oft noch viel schlimmer.“ Solche Resignation kennt der Ritter nicht, dem wenig daran liegt, was einer mit zur Welt bringt, da doch „jeder der Sohn seiner Taten ist“. Das Zauberwort aber, auf das sich der Sinn des Werks öffnet, spricht der Pfarrer, verwundert über die Verwandtschaft des Ritters mit dem Knecht, die er leise spürt: „Es ist, als wären beide aus einer Form gegossen und als wären die Narrheiten des Herrn ohne die Torheiten des Dieners nichts wert.“ In der Tat würden ein Narr wie Don Quijote und ein Lümmel wie Sancho Pansa zusammen, bei richtiger Dosierung, den echten Menschen ergeben, jedenfalls den echten Spanier. Es ist kein Wunder, daß sich Spanien in Augenblicken, wo | Selbstbesinnung auf den Kern des eigenen Wesens not wird, immer wieder Atem bei dem *ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* holt.

Der innerlich reichste, sehnsüchtig bewegteste, gegen sich unerbittlichste Denker Spaniens, der immer aufs neue von jener „Anruhe zu Gott“ gequälte Miguel de Unamuno sieht denn auch im „*quijotismo*“ geradezu die spanische „Nationalreligion“. Er schrieb schon vor zwanzig Jahren eine *Vida de Don Quijote y Sancho* (damals im Verlag von

Fernando Fe, jetzt in neuer Auflage im *Renacimiento* zu Madrid erschienen, der jetzt Unamunos sämtliche Werke bei sich aufnimmt) und sein tiefstes, durch die Leidenschaft seines Ringens nach einer letzten Wahrheit, um sein Leben darin verankern zu können, erschütterndes Buch *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos* ist ganz vom Geist Quijotes durchdrungen, ja wo immer ihm in der Geschichte ein Held, des Gedankens oder der Tat, begegnet, gleich wittert er seinen Quijote darin und wenn Bolivar, der Befreier Kolumbias, auf dem Sterbebett seinen Arzt fragt, wer die drei größten Narren der Weltgeschichte gewesen, und dann selber darauf, für unser Ohr blasphemisch, antwortet: „Christus, Don Quijote und ich“, so hat die Freude, mit der Unamuno das in seinen *Soliloquios y Conversaciones* erzählt, etwas geradezu Kindisches: der Kindesblick, mit dem dieser Enzyklopädist, schwer mit Gelehrsamkeit beladen, jetzt tapfer schon auf die Siebzig losschreitet, auch durch jenen Schwabenstreich seiner Verbannung ungestört, ist von einer Arglosigkeit, der man, schon auch um ihrer quellenden Liebesbereitschaft willen, viel verzeiht, selbst eine Brandstiftung, vor der sie gelegentlich, bloß aus Lust an den schönen Flammen, nicht zurückschrecken wird. Um übrigens Unamuno recht zu verstehen, muß man sich erst in sein Vokabular eingewöhnen, in dem zum Beispiel *locura*, Verrücktheit, gar aber *locura quijotesca* stets ein Lobeswort und *loco*, der Narr, geradezu die Kontradiktion von *tonto*, dem Dummkopf, ist, worauf man doch gerade beim Rektor der Universität Salamanca, der ehrwürdigsten Spaniens, im voraus nicht gefaßt sein kann, in deren Wappenschild der Wahrspruch steht: *Om|nium scientiarum prin-* 21
ceps, Salmantica docet. Sie hat es sich damals nicht träumen lassen, daß an ihr dereinst der Quijotismus doziert werden wird. Wer nun ungewarnt und mit dem philosophischen Rotwelsch Unamunos unvertraut, ihn zu lesen beginnt, wird zunächst immer wieder stolpern, wenn zur Erläuterung Quijotes unablässig das Leben des heiligen Ignatius von Loyola, den Unamuno schon als Basken, als seinen Landsmann ehrt, und der heiligen Teresa beigezogen wird, womit Unamuno sicherlich die beiden ganz besonders auszuzeichnen meint. Dennoch kann auch ich mich der einfältigen Frage nicht völlig erwehren: darf man denn das eigentlich? Wien hat auch seinen Quijote, nämlich den lieben Augustin, eine sagenhafte Gestalt, von der nichts überliefert ist, als daß der vergnügte

Musikant einst betrunken in eine Pestgrube fiel, seinen Rausch darin verschief und schließlich wohlbehalten wieder auferstand. „O du lieber Augustin!“, singt der Wiener noch heute, weil jedermann sich ihm insgeheim verwandt fühlt. Der heilige Clemens Hofbauer, zwar in Mähren daheim, aber von Pius dem Zehnten zum Patron der Stadt Wien erklärt, die ja, zur Kongreßzeit, durch dieses einen Mannes wundertätige Beredsamkeit und eine seltsame, von seiner bloßen Gegenwart ausstrahlende Kraft allein wieder rekatholisiert worden ist, in seiner Jugend Bäcker, dann eine Zeitlang Anachoret in der Nähe von Tivoli, ein uraltes byzantinisches Madonnenbild hütend, dieser gewaltige, zuweilen durch seinen bloßen Blick oder ein hingeworfenes Wort allein Bekehrungen wirkende Redemptorist könnte, wenn man seiner fast magischen Macht über Wien nachsinnt, Anlaß geben, einmal alle typischen Wiener im Geiste vorüberziehen zu lassen, wobei dann jener liebe Augustin nicht fehlen dürfte. Läßt man aber erst den Launen der Phantasie freies Spiel, so gelingt ihr jedes Kunststück: ihr sähe gleich, gelegentlich in unserem heiligen Hofbauer plötzlich im Grunde nichts als einen bloß invertierten lieben Augustin erblicken zu wollen. Je toller derlei Vergleiche sind, desto rascher schmeicheln sie sich ein. Diesen unter guten Freunden einmal zum Spaß eine halbe Stunde lang paradox zu verfechten, ich muß gestehen, daß das auch mir gelegentlich | behagen könnte. Doch ihn gleich durch ein ganzes Buch zu hetzen, wie Unamuno den des heiligen Ignatius mit dem Quijote, würde mir schon der Geschmack verbieten. Ihm aber verbietet er es nicht, weil ihm eben allmählich der Quijote schon ganz mythisch, ja geradezu der Nationalheilige seines Vaterlandes geworden ist. Dies blieb mir unverständlich, bis ich aufmerksam wurde, daß auch Unamuno der in Spanien auch heute noch ansehnlichen, man muß schon sagen: Sekte der Krausistas angehört.

Alfred Kerr hat mit Humor erzählt, wie ihn auf seiner spanischen Reise Krause verfolgte. „Krause? Wer ist Krause? Jeder Spanier nennt ihn, sobald er die Einwirkung Deutschlands erwähnt. Die Spanier sprechen von ‚Krausismus‘ (*El Krausismo*) und von ‚Krausisten‘. Allmächtiger, wer ist Krause?“ Zu Eisenberg, seiner Vaterstadt, im Altenburgischen, hat Krause ein Denkmal. Sonst ist von ihm in Deutschland nichts übriggeblieben. Er kam mit siebzehn Jahren nach Jena, hörte Fichte und Schelling, habilitierte sich 1824 in Göttingen, zerfiel mit aller Welt, schrieb

sehr viel (sein Nachlaß ist auch heute noch immer nicht völlig ausgeschöpft) und starb 1832, eben erst Fünfzig vorüber, verkannt, vergrämt, verarmt in München. Ins Spanische hat ihn, ein Menschenalter nach seinem Tod, J. Sanz del Rio übersetzt und auch in Holland gibt es Krausisten. Vielleicht übersetzt ihn jetzt einmal jemand aus dem Spanischen oder Holländischen ins Deutsche zurück, in unser gemeines Deutsch, so daß wir daraus erfahren, was sein Pantheismus eigentlich meint; es muß doch mehr sein als der gemeine Wald- und Wiesen-Pantheismus, freimaurerisch frisiert. Aber im Original läßt sich das kaum erraten. Wer hat die Geduld, auszudenken, was mit Satzheit, Gegensatzheit, Vereinsetztheit, Nichtheit, Faßheit, Satzheitvereinheit und dergleichen mehr (ich zitiere nach Ueberweg, in der neuesten, zwölften, von Traugott Konstantin Oesterreich bearbeiteten Auflage bei Mittler in Berlin 1923) eigentlich gemeint sein kann? Das liebe Leben ist zu kurz. Doch damit noch nicht unverständlich genug, ging Krause, sicherlich übrigens sprachschöpferisch angehaucht, zur Erfindung von neuen Worten über, | ja ²³ einer neuen Mundart. „Die Vereinheit bezeichne ich mit dem Urlingemal, als Mälheit, mithin die Vereinwesenheit als Mälwesenheit, und Wesen selbst als Vereinwesen nenne ich Mälwesen. Die vollständige Gliedbauheit nenne ich mit: om, also Omheit und die vollständige Gliedbauwesenheit Omwesenheit usw.“ So schrieb ein Mann, der in dem Jahr zur Welt kam, als die „Kritik der reinen Vernunft“ in ihrer die letzten Winkel der Gedanken durchleuchtenden, durchsonnenden Sprachgewalt erschien, und der im Todesjahr Goethes starb. Ich kann mir gerade Krauses Wirkung auf Spanier daraus vielleicht erklären, daß sie der Präzision ihrer eigenen Denker, vor allem Loyolas, aber auch Teresas und Juans de la Cruz, Quevedos, Graciáns, müde, sich einmal im Vagen ausruhen möchten. Spanische Dichtung hat oft eine gewisse Neigung zum Schaukelspiel auf Klangwogen; es scheint dann gar nicht mehr der Dichter zu sein, der dichtet, sondern er läßt es nur geschehen, das Dichten geschieht über ihn hinweg, und er hat nur das Nachsehen, voll Verwunderung und Bewunderung. Ganz ebenso hat man, wenn Unamuno denkt, zuweilen den Eindruck, als ob es gar nicht er wäre, der da denkt, es scheint vielmehr, daß er das Denken lieber dem Denken selber überläßt; vielleicht ist es Krause, dessen Beispiel ihn ermutigt hat, einfach auf den Wellen des Denkens dahin zu treiben, wie man auf dem Klavier phantasiert, in

die Tasten greifend und alles weitere dann den Händen überlassend, bis es allmählig das Klavier selbst scheint, das sich spielt. Und in welcher Klangfülle schwelgt das Klavier Unamunos! Nur noch der alte Brandes kann sich vielleicht an stupender Vielgelehrsamkeit mit Unamuno messen, dem Kierkegaard so vertraut ist wie Walt Whitman, und wenn er aus Erwin Rohdes Psyche zitiert, im selben Augenblick einfällt, durch welches Zitat aus Ernst Troeltsch er denselben Gedanken überdies noch aufs Neue bekräftigen kann; und doch hört man heraus, daß dies nicht die Belesenheit eines Zettelkatalogs ist, sondern offenbar alles was er aufnimmt, sogleich in ihn einwächst: seine fast unheimliche Denkkempfänglichkeit wird von einer ganz aktiven Denkfrohdigkeit begleitet. Aus der Haut seiner Zeit kann freilich niemand fahren und so verleugnet auch

24 | Unamuno den geborenen Impressionisten nicht, der immer in Gefahr ist, den Eindruck, den er ganz arglos nur rein aufzunehmen meint, in sich einzunehmen und selber von ihm, wenn nicht beherrscht, so doch bestimmt und seinem eigenen Sinn, wenn nicht entwendet, doch immerhin entfremdet zu werden. Dieser hohe Sinn wird immer wieder zuweilen von der bösen Lust bedroht, kein Abenteuer des Geistes unversucht zu lassen. Er beschwört alle Denkmöglichkeiten herauf, bloß um sich an allen erproben zu können. Auch das ist im Grunde ja wieder quijotisch. Ich wußte lange nicht, an wen mich Unamunos weltumfassende Denkart im ewigen Wechsel ihrer inneren Gestalt insgeheim immer wieder mahnte. Plötzlich sprang es in mir auf: Aber natürlich!, er ist im Grunde doch einfach ein *Revenant* seines Landsmannes Raymundus Lullus! Dieser Ramon Lull, in der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts auf Majorka geboren, nahm wahr, daß alle Wissenschaft in einer Reihe von Aussagen, jede dieser Aussagen aber in der Verbindung eines Subjekts mit einem Prädikat und der Fortschritt der Wissenschaft folglich darin besteht, ein Subjekt mit einem Prädikat zu verbinden, dem es bisher noch nicht begegnet ist. Ob alle Kinder solcher Ehen von Subjekt und Prädikat darum nun auch immer lebensfähig sind, danach fragt Lull nicht, ihn verlangt nur zunächst einmal alle überhaupt möglichen Fälle solchen Konnubiums von Subjekt und Prädikat immer bei der Hand und dadurch zum Gebrauch zu haben. Und so kommt er, überraschend und doch zugleich charakteristisch für einen Scholastiker, auf den Einfall, sich der sämtlichen überhaupt denkbaren Kombinationen von Subjekt und Prädikat

mechanisch zu versichern: er erfindet einen Denkkapparat. Diese Maschine Lulls besteht aus drehbaren konzentrischen Kreisen, jeder dieser Ringe trägt einen Buchstaben, jeder dieser Buchstaben deckt einen bestimmten Zusammenhang von Grundbegriffen. Bei jeder Drehung kommen also dann immer wieder andere Grundbegriffe über anderen zu stehen, und bei nötiger Geduld wären am Ende wirklich alle Denkmöglichkeiten erschöpft. Lulls Erfindung ist eigentlich noch ganz aristotelischen Geistes, er zweifelt auch nicht, an ihr den rechten Weg zu haben, | *viam inveniendi communia et propria principia in quacumque scientia.* ²⁵ Daß er, nebenher auch Dichter von Versen und philosophischen Romanen, nur gerade, so viel ich weiß, dem Drama fern blieb, zu dem er doch durch seinen kombinatorischen Geist vorbestimmt schien, ist wunderbar. Es war eine Zeit Mode, ihn eben um jener *ars magna et ultima* willen zu verspotten, aber schon Leibniz, selbst Verfasser einer *Dissertatio de arte combinatoria*, hat sein Verdienst anerkannt. Und muß nicht, wer die Geschichte der deutschen Philosophie seit Kant betrachtet oder gar jetzt der Selbstzersetzung des Protestantismus zusieht, meinen, überall noch immer wieder die Drehscheibe Lulls leise knarren zu hören? Aber auch an Unamuno kann ich mir das Problematische, das fast Tragische, wovon ich seine reine Gestalt unwittert fühle, nur daraus erklären, daß dieser durchaus aufs Absolute dringende, drängende Geist sich immer zuweilen wieder von Anfällen einer ungeduldigen Lust am Kombinatorischen aus sich weg verlocken läßt: es genügt ihm an seiner eigenen inneren Wirklichkeit nicht, er will auch noch alle anderen überhaupt erdenklichen Möglichkeiten dazu. Skepsis ist seiner Natur ganz fremd, er hat einen eingeborenen Glauben, dem er nur aber selbst nicht glauben will. Es ist ein ganz besonderer Fall. Wie manche Frau meint, ihrem Mann nie zeigen zu dürfen, daß sie ihn liebt, weil er sonst übermütig wird, so will Unamuno gleichsam seinen Glauben nichts von seinem Glauben merken lassen. Um in seiner eigenen Terminologie zu sagen, was ihm im Grunde fehlt: er ist noch immer nicht *quijotista* genug. Er beklopft noch immer zuweilen den Helm Mambrins, ungewiß, ob der nicht am Ende vielleicht doch bloß ein Barbierbecken ist.

Unamuno zitiert selbst einmal aus dem Evangelium nach Markus: „Ich glaube, Herr, hilf meinem Unglauben!“ So spricht dort ein Vater, der seinen Sohn verloren weiß und seine Not dem Herrn Jesus klagt. Der

antwortet ihm: „Alles ist möglich dem[,] der glaubt.“ Da glaubt denn der Vater, er glaubt aus Liebe zu seinem Kind, er glaubt, was er, indem er es glauben will, doch noch immer nicht glauben zu können meint, und indem er erlebt, daß wir, was uns zu unserem Heile not | ist, glauben müs-
 26 sen, auch dann glauben müssen, wenn wir meinen, es nicht glauben zu können, entstürzt seinem gequälten Mund jener erschütternde Herzensschrei der tiefsten Not: Ich glaube, Herr, hilf meinem Unglauben! Jedes echte Glaubensbekenntnis enthält einen solchen Hilferuf gegen den Unglauben; ja die Todesangst vor dem Unglauben ist es, die dem Menschen recht eigentlich erst der Unentbehrlichkeit des Glaubens vergewissert. Dies fühlt Unamuno so stark, daß er immer wieder den Unglauben aufsucht, sich im Unglauben stärkt, ja fast in Unglauben schwelgt, nur um sich von ihm wieder neue Produktivität an Glaubenskraft zu holen. Sein Glaube wurzelt in einem überwältigenden Verlangen nach Unsterblichkeit, die bloße Vorstellung eines Endes ist ihm so furchtbar, daß er einer so sinnlosen Grausamkeit selbst den Tod nicht beschuldigen will und auch aus ihm neues Leben quellen läßt. *Vivir es darse, perpetuarse, y perpetuarse y darse es morir*. Leben ist wachsen, sich verewigen; und sich verewigen und wachsen ist Sterben. Die höchste Verzückung im Zeugen ist ein Vorgeschmack des Todes, *un anticipado gustar la muerte*, zugleich aber auch der Auferstehung, der Selbstverewigung in einem anderen. Er wird nicht müde, „dieses Stirb und Werde!“ stets von neuem abzuwandeln, jeder Grabgesang wird ihm zum Liebeslied. *El amor es hermano, hijo y a la vez padre de la muerte, que es su hermana, su madre y su hija*, der Liebesdrang ist Bruder, Sohn und zugleich Vater der Todeslust, die zugleich seine Schwester, Mutter und Tochter ist, seitenlang meint man den dritten Akt von Tristan und Isolde zu hören. Seltsam ist nur, daß Unamuno sich nicht daran genügen läßt, sondern darüber philosophieren muß, ungewarnt durch sein eigenes Zitat aus Tennyson:

for nothing worthy proving can be proven,
 nor yet disproven.

Und lächelnd vernimmt man ein anderes Zitat, das er aus der Apostelgeschichte beibringt, die Worte nämlich, die der Landpfleger Porcius Festus zu Paulus spricht, den er verhört: „Du bist verrückt, Paulus! Die vielen Bücher machen dich verrückt!“ Doch besinnt sich der deutsche

Leser noch beizeiten, | woher Unamuno seine Verrücktheit hat: frisch ²⁷
 vom Fasse der Hegelschule. Mit aller Ehrfurcht vor seiner strahlenden
 Denkreinheit, seinem erstaunlichen Wissen, seiner demütigen Werbung
 um die Wahrheit wird man, um sein Wesen befragt, antworten müssen:
 er ist ein Katholik, der sich an deutscher Philosophie den Magen verdor-
 ben hat. Aber der Katholik obsiegt schließlich doch in allen seinen ratio-
 nalistischen Anfechtungen immer wieder. Den *inmortalizador* erkennt
 er im eucharistischen Geheimnis; und darin, daß es dem Katholizismus
 vor allem um die *inmortalización* geht, dem Protestantismus aber um
 die Rechtfertigung, sieht er jenen an Menschlichkeit diesem überlegen,
 und er zaudert auch nicht, dem Dogma der Unfehlbarkeit des Papstes
 zuzustimmen, was ihm nicht schwerer fällt, als einem einzigen Buche,
 selbst dem Buch der Bücher, Unfehlbarkeit zuzubilligen. Es ist *lo vital*,
 das Urlebendige, was sich in diesem Dogma behauptet und durch diese
 Selbstbehauptung, indem sie sich dazu des Nationalen, ihres Feindes be-
 dient, das Dogma gegen allen Nationalismus, Protestantismus und Mo-
 dernismus verteidigt. *Defende la vida*, sagt er ausdrücklich. Und auch
 wenn er dann ausspricht, daß sich Pius der Neunte dadurch in unver-
 söhlichen Gegensatz zur sogenannten modernen Zivilisation gebracht
 hat, fügt er hinzu: *E hizo bien*, er tat wohl. Denn *la lucha reciente
 contra el modernismo kantiano y fideista es una lucha por la vi-
 da* der Kampf gegen den Modernismus ist ihm ein Kampf fürs Leben.
 Denn ihm gilt „die katholische Lösung unseres Problems, unseres ein-
 zigen vitalen Problems, des Problems der Unsterblichkeit und ewigen
 Seligkeit der einzelnen Seele unserem Willen und ebenso dem Leben
 gemäß“. Aber mit ebensolcher Entschiedenheit erklärt er sich auch ge-
 gen jeden Versuch, diese Lösung nun zu rationalisieren, denn *no satis-
 face a la razón*, sie genügt der Vernunft nicht. Daß unserer Vernunft
 etwas, mag unser Bedürfnis danach noch so stark sein, als vernünftig auf-
 gedrängt wird, was von ihr nicht als vernünftig erkannt werden kann,
 darein will sie nicht willigen. Aber übt Unamuno damit nicht eigentlich
 Verrat an seinem *quijotismo* wenn er *razón* auf das Maß des braven Haus-
 verstandes herabsetzt und Sanchos Unbe|hagen vor Abenteuern des Gei-
 stes teilt? An der schönsten Stelle seiner *Vida de Don Quijote y San-
 cho* fragt er, im siebenundsechzigsten Kapitel: „Gibt es eine spanische
 Philosophie, mein Don Quijote? Ja: deine, die Philosophie der Dulci- ²⁸

nea, die des nicht Sterbens, die des Glaubens, die des Wahrheit-Schaffens. Und die läßt sich nicht auf Kathedern lehren, noch induktiv oder deduktiv beweisen, sie kommt nicht aus Syllogismen noch aus Laboratorien, sondern vom Herzen!“ Wie wunderbarlich also, solches Mißtrauen vor der Vernunft, das der Menschheit doch erst von Kant eingejagt worden ist, gerade dem Quijote zuzumuten! „Die anschauende Kenntnis der anderen Welt“, versichert Kant, „kann allhier nur erlangt werden, indem man etwas von demjenigen Verstande einbüßt, welchen man für die gegenwärtige nötig hat.“ Das läßt an Deutlichkeit nichts zu wünschen, und der Schreck vor dieser von Kant angedrohten Einbuße mag es sein, der nun auch Unamuno wieder in die gewohnte Flucht zum Herzen treibt. Und so haben wir an ihm den merkwürdigen Fall eines geborenen Katholiken, der sich im katholischen Glauben durchaus wohl fühlt, auch willens ist, sich ihn zu bewahren, aber dann ihm doch auf einmal wieder zumutet, auch protestantischer Denkart und ihren Forderungen genügen zu können und sich auch auf protestantischen Wegen erreichen zu lassen. Das ist eine schon mehr als ideale Forderung. *La rabia científica*, vor der er warnt, ergreift in unbewachten Augenblicken doch auch ihn selber zuweilen. Aber gerade darin verrät sich der liebenswürdigste Zug dieses Denkers: sein Bedürfnis, um jeden Preis allem gerecht zu werden. Gewiß gibt es keinen Irrtum, in dem nicht eine Wahrheit versteckt liegt, und es ist von Unamuno menschlich wunderschön, überall diese verirrtten Wahrheiten aufzuspüren. Aber in seiner Freude daran, in seinem tiefen Erbarmen mit ihrer fragwürdigen jämmerlichen Gestalt gerät er immer wieder in Gefahr, schwach zu werden. Das Charisma der Unterscheidung der Geister fehlt ihm. Er meint, wenn er etwas psychologisch verstehen kann, es damit auch schon sachlich gerechtfertigt zu sehen. Dazu kommt noch, was Kant den „Reiz subtiler Irrtümer“ nennt, dem ja gerade Denker von Unamunos Art, bei | denen die Natur geschwankt zu haben scheint, ob sie nicht eigentlich doch besser Dichter würden, schwer widerstehen können. Er weiß das selbst sehr gut, er zitiert einmal, was bei Herodot ein Perser das schlimmste Menschenleid nennt: πολλά φρονέοντα μηδενὸς κρατέειν. Gerechtigkeit selber wird ohnmächtig ohne den Mut, zur Not auch einmal Unrecht zu tun. Und das gilt nicht bloß im Raum der Tat, es gilt ebenso für den Denker. Aber Unamunos Leidenschaft des Allbejahens, Allumfangers, Alldurchdrin-

gens ist zu gewaltig, um sich der *razón* (das Wort schillert in seinem Mund, bald Vernunft, bald Verstand bedeutend) anzubequemen, in der er etwas Auflösendes sieht, *nihilista*, *aniquiladora* (vernichtend) nennt er sie, deren ganze Weisheit uns nichts zu sagen weiß als immer nur wieder: *Vanitas vanitatum, et omnia vanitas!* Er aber stimmt freudig in den beherzten Gegenruf der Imagination ein: *Plenitud de plenitudes, y todo plenitud*, Fülle der Füllen und alles Fülle! Novalis sagt einmal: „Im eigentlichsten Sinn ist Philosophieren ein Liebkosen, eine Bezeugung der innigsten Liebe zum Nachdenken, der absoluten Lust an der Weisheit.“ Für dieses Philosophieren ist kaum ein schöneres Beispiel erdenklich als Unamunos. Doch Novalis setzt hinzu: „Philosophie ist nur praktisch darstellbar und läßt sich, wie Genietätigkeit überhaupt, nicht beschreiben.“ Aber Unamuno wendet sich unablässig immer von neuem wieder an ihre Beschreibung und kann sich freilich auch dafür auf Novalis berufen, der ein anderes Mal versichert: „Wir wissen etwas nur, insofern wir es ausdrücken, *id est* machen können. Je fertiger und mannigfacher wir etwas produzieren, ausführen können, desto besser wissen wir es. Wir wissen nur, insoweit wir machen.“ Da haben wir das Stichwort, auf das Unamunos Tätigkeit einsetzt, immer nur willens, alles überlieferte Wissen in ihr eigenes Produkt zu verwandeln, eigentlich vielleicht nicht so sehr um des Erwerbs, um der inneren Bereicherung willen, als vielmehr um es erledigt zu haben und es los zu sein. Die deutschen Romantiker liebten, was in ihrem Kreise symphilosophieren genannt wurde. „Ist“, fragt Schlegel einmal, „das Leben eines denkenden Menschen wohl etwas anderes als eine stete innere Sym | philosophie?“ Solche Symphilosophie zielt höher als auf ein bloßes Wissen, das eigentlich für sie nur den Reiz eines Schattenspiels in jener platonischen Höhle hat, sie zielt auf Kunst. Verzichtet sie damit auf Wahrheit? Sie verzichtet nur, schon hier die Wahrheit „von Angesicht zu Angesicht“ zu schauen, wie Paulus sagt, sie läßt sich am Spiegelbild des Rätsels genügen. Wenn in dieser romantischen Kunst des Symphilosophierens Unamuno von einer Meisterschaft ist, die zur Zeit von keinem anderen Denker oder Dichter erreicht wird, so verdankt er dies vor allem seinem auch wieder durchaus romantischen Sprachgefühl. „Alle Philosophie“, sagt er einmal „ist im Grunde Philologie.“ Jakob Grimm hätte zugestimmt, wäre dann aber doch erschrocken, wenn Unamuno daraus folgert, die Vernunft selbst sei ja schließlich auch

nichts anderes als unsere innere Sprache, wenn er zum Nominalisten wird und in der Wirklichkeit ein Geschöpf der Sprache sieht. Alles was ist, ruft er aus, ist durch das Wort geworden, und im Anfang war das Wort! Auch in den *Soliloquios y Conversaciones* kommt er wieder darauf zurück. Jedes Gespräch entsteht dadurch und besteht darin, daß ein Wort das andere gibt, und er beruft sich auf Carducci, der einmal von der *rima generatrice* spricht, von der Schöpferkraft des Reims. Auch Goethes „Sonettenwut“ (so nennt’s Goethe selbst) entstand kaum aus Eifersucht auf Zacharias Werner allein, um ihn vor den Augen der stillen Minna Herzlieb zu schlagen, sondern vor allem aus der Seligkeit von neuem auflebender Produktivität durch den Zwang zum Reim. Im Sonett fällt dem Sinn des Dichters ja stets der Reim ins Wort, und gerade den schönsten Sonetten hören wir zuweilen das Entzücken des Dichters über einen Gedanken an, der ihm selber nie eingefallen wäre, sondern bloß von der Not um den Reim aufgedrungen worden ist. In einem unendlich feinen Gehör für das Spiel der Sinnesart und Sinneskraft von Worten, die ja niemals bloß, was der Denker oder Dichter will, aussagen, sondern ihm dreinreden, wurzelt die Geistesmacht Unamunos. Indem er seinem gewaltigen Wissen das Wort gibt, ist er nun gewissermaßen selber neugierig, was denn das Wort dazu sagen wird, und das | Wort sagt ihm stets mehr, als er selber damit gemeint hat, so daß es ihn nun wieder zur Antwort zwingt, in die sich zuweilen erst recht wieder Einfälle drängen, von denen er offenbar einen Augenblick früher noch nichts ahnte. Er ist im Grunde nur der Dolmetsch von Selbstgesprächen der Sprache. Damit hat er eigentlich eine ganz neue Gattung geschaffen, eine noch namenlose, zu der man Dichter und Denker und dann erst auch noch Philolog in einer Person sein muß. Das Mittelalter war an Meistern der großen Summen reich, heute hat, scheint es, nur Spanien noch den Atem dazu. Was jemals von der abendländischen Menschheit erdacht worden ist, Unamuno denkt es nach, er denkt sich ein, er denkt es bis ans Ende durch, um gleich darauf mit derselben selbstverleugnenden Hingebung des sperrangelweit weltoffenen Impressionisten nun auch jeden Widerspruch jedes Gedankens, gleich darauf aber auch noch den Widerspruch dieses Widerspruchs wieder aufhorchend zu hegen. Als Repetent aller geistigen Erfahrungen der Vergangenheit und Gegenwart ist er unvergleichlich. Nur hat die Bewunderung des Lesers dabei doch einen Bei-

geschmack von Ratlosigkeit, und er beneidet Buridans Esel, der immerhin nur vor zwei Heubündeln stand, hier aber liegt gleich das Heu von Jahrtausenden in Schobern vor uns da! Fragt denn der Mensch, was alles denkmöglich ist? Er will hören[,] was er denken soll. Sein Philosoph ist, wer ihn anzuherrschen vermag. Die Menschheit, gar aber die Jugend, wünscht gar nicht, über das Geheimnis des Lebens belehrt zu werden. Dieser ersehnte Geisteskommandant der spanischen Jugend ist José Ortega y Gasset. Auch er ein umfassender, fernsichtiger, über alle Vergangenheiten hin nach Zukunft ausblickender Geist, doch kritisch, von gesundem Eigensinn, mit scharfer Witterung für das ihm Unverdauliche, gesichert durch die so seltene Gabe der instinktiven Abweisung von allem, was, seiner Denkart nicht gemäß, ihn stören oder auch nur aufhalten könnte, nichts auf den Weg seiner Vollendung mitnehmend, als was ihm beim Steigen Hilfe, Dienst oder doch immerhin Erfrischung verspricht: durch und durch *égotiste*, wie solche geborene Geistesführer, Schulstifter immer. Wenn mich | Unamuno zuweilen in seiner inneren Gestalt an Sainte Beuve erinnert, so hat der Tonfall, den ich, Ortega lesend, zu hören glaube, jenen lässigen Hochmut zum Schutz ihrer Empfindsamkeit sich zu verhüllen, ja zu verstellen genötigter distanzierender Geister, der mich an Maurice Barrès, auch ein solcher strenger Wächter seiner Sensibilität, immer so bezauberte. Dies sind Denker, die nicht gern intim werden mit dem Leser, eigentlich sogar auch mit sich selbst doch bloß bis auf einen gewissen Grad. Auch Ortegas Belesenheit ist erstaunlich. Mit Mommsens, dem er nachrühmt, das Römische Reich tiefer als jemals ein Römer erlebt zu haben, „Römischer Geschichte“ beginnt sein Hauptwerk *„España invertebrada“* (bei Calpe in Madrid erschienen, wie seine sämtlichen Schriften), Eduard Meyer ist ihm vertraut, aber auch Wilamowitz und Spengler, gegen den er eine leise Gereiztheit als einen entarteten Geistesvetter gelegentlich nicht ganz unterdrücken kann; über Einstein hat er, in *„El Tema de Nuestro Tiempo“*, einen an Bündigkeit des Ausdrucks für seinen Überandrang von Gedanken unübertrefflichen Aufsatz geschrieben, den „frischen Morgenwind“ begrüßend, durch den jetzt die „Diktatur der Geometrie“ weggeblasen und unseren Enkeln der Sinn für Grenzen, der Wille zur Beschränkung, zur heiteren Schönheit, zur Absage romantischen Schweifens in vagen Superlativen und der griechische Schauer vor der Unendlichkeit, der griechi-

sche Trost im Maß wiedergewonnen ist; eine Nutzenanwendung Einsteins auf das Lebensgefühl von morgen, die, soviel ich weiß, noch von keinem anderen versucht worden ist: Einstein als Führer zu Goethe, zum klassischen Goethe, zum unverstandenen Goethe der Pandora. Gerade dieser Aufsatz über Einstein ist eine glänzende Probe der gelassenen Kraft Ortegass, alles in den federnden Zusammenhang seiner Grundanschauung unstörend einzureihen. Diese scheint zwar nicht deutscher Herkunft, ist aber sicherlich deutscher Anregung. Max Weber vor allem, auch Simmel und Sombart müssen, als Ortega um das Gedankenbild seines Weltgefühls rang, auf ihn eingewirkt haben, nicht als ob er sich von ihnen hätte wesentlich bestimmen lassen, aber man meint zu merken, daß sein Geist in ihrem Sternzeichen empfing.

- 33 Auch Ortega ist Quijotist, aber in seinen „*Meditaciones del Quijote*“ sucht er den wahren Quijotismus nicht im Don Quijote, sondern in der Person, die Cervantes zwar selber ursprünglich vielleicht gar nicht war, aber angesichts seiner Vision des Quijote wurde. Cervantes macht sich offenbar lustig. Aber über wen? Die ganze Gestalt des Quijote ist eigentlich ja nur ein Fragezeichen. Und ferner: was meint Cervantes, wenn er sich über den Quijote lustig macht? Verneint er ihn damit? Will er ihn damit preisgeben? Oder liegt vielleicht darin gerade die Wirkung auf uns, daß er den Quijote bloß erscheinen, uns ihn eben bloß sehen läßt, so wie doch auch das ganze Leben uns eben bloß erscheint, sich sehen läßt, aber ohne jemals uns zu sagen, was denn aber nun eigentlich damit gemeint sein mag! Die große Frage stellt der Don Quijote: Mein Gott, was ist Spanien? Den Leser wird, daß er darauf nicht antworten kann, nicht weiter stören, wofern er ein Spanier ist. Den Spanier stört es auch nicht, daß er nicht weiß, was der Quijote eigentlich ist, was mit dem Quijote gemeint ist, denn dem Spanier, wie jedem richtigen Mediterranen, genügt die Gegenwart der Erscheinung Quijotes. Dadurch unterscheidet sich ja die mediterrane Welt von der deutschen. Wenn Kant sagt: „Dreißig mögliche Taler sind nicht weniger als dreißig wirkliche“, so wird ihm kein Mediterran zustimmen; denn dem Mediterranen ist das Wesen einer Sache bei weitem nicht so wichtig wie ihre Gegenwart. *Para un mediterráneo no es lo más importante la esencia de una cosa, sino su presencia, su actualidad: a las cosas preferimos la sensación viva de las cosas.* Dieser Unterschied der beiden Völker liegt in ihren

natürlichen Anlagen. *Los mediterráneos que nos pensamos claro, vemos claro*. Die Deutschen denken reiner als sie sehen, die Mediterranen umgekehrt. Ortega wundert sich, daß uns Deutschen Goethe ein Augenschonkind scheint: *el mundo de Goethe no se presenta de una manera inmediata ante nosotros*. Die Welt Goethes „präsentiert“ sich nicht. Auf diese Präsenz allein aber kommt's den Mediterranen an, auf die Lust am Augenschonkind, auf das Wohlgefühl, mit der Pupille die Haut der Dinge befühlen zu können; darum ist seine Kunst auch niemals | Realismus, ³⁴ denn es geht ihr ja durchaus nicht um die *res*, sondern ums Erscheinen der *res*. Ihrer Erscheinung geben wir unwillkürlich einen Sinn; sie bedeuten uns etwas. Sie sind aber auch selber etwas. Und was sie für uns sind, stimmt nicht immer mit dem überein, was sie für sich sind. Dem Quijote bedeuten die Windmühlen Giganten. Als Windmühlen kann er sie ja nicht brauchen, weil er auf Abenteuer geht und es Abenteuer mit Windmühlen nicht gibt. Solche Menschen nun, die von vornherein entschlossen sind, sich mit der Wirklichkeit, mit der bloßen Existenz der Wirklichkeit nicht zu begnügen, sondern von ihr den Sinn, den sie ihr geben, verlangen, nennen wir Helden. Held ist, wer auf seinem Sinn besteht. Heldentum wurzelt in einem Willensakt. Eine Zeit, die den Willen nicht mehr kennt, wie die der Deterministen oder der Darwinisten, kann Heldentum nicht mehr anerkennen, und so gibt es fortan auch keine Tragödie mehr. Der Determinist hat keine Bewunderung für den tragischen Helden, er hat auch kein tragisches Mitleid mehr, er sagt bloß: Geschieht ihm recht; muß er denn ein Held sein? Und im Zwielflicht vor dem völligen Untergang des Heldentums hat Cervantes den Don Quijote erblickt. Mit dem Glauben erlöschen die Helden, mit dem Vertrauen zur Schaffenskraft des Lebens; und in dem Augenblick, wo der Mensch „Realist“ wird, ist er eine lächerliche Gestalt geworden. Ortega zitiert ein Wort Flauberts über den „Positivismus“ Auguste Comtes: „*C'est un ouillage profondément farce*“. Einen Bourgeoisophobus nannte sich Flaubert selbst, und in der Luft, die Madame Bovary und Monsieur Homais atmen, spürt Ortega wirklich *una atmósfera comtista*. An der Wendung des abendländischen Daseins vom Heroischen zur Farce steht der Quijote. So lehrt Ortega mich nun auch erst verstehen, was ich mir bisher nie recht erklären konnte: warum Sancho sich in der Verwaltung seiner Provinz so glänzend bewährt. Der Held ist immer unnütz,

Brauchbarkeit ist nicht seines Ranges, Militarismus fängt erst an, wenn die Sanchos regieren; und Militarismus ist zunächst auch noch unschädlich, solange die Sanchos sich noch ehrfürchtig des Heldenseins Quijotes erinnern als einer zwar unnützen, aber immerhin evidenten Tatsache.

- 35 Ortega ergiebigste Schrift, von deren wuchtiger Fülle sich freilich der leichte, fast kokett lässige Vortrag nichts merken lassen will, als wäre sie wirklich nur, wie er sagt, *una anotación*, vertraulicher Art, heißt *España invertebrada*, also: Spanien, dem sein Rückgrat ausgebrochen worden, oder in freier Übersetzung: aus dem Leim gegangen. Der Titel ist unerlaubt bescheiden, denn es handelt sich um *Europa invertebrada*. Die Schrift tut auch, als ob es sich ihr nur um Feststellungen handelte, während ihr Sinn durchaus auf Tat zielt: sie ruft den Willen an und ruft ihn auf, schon gleich durch ihren starken Glauben an eine feste Rangordnung der Werte. Von der Auflösung der spanischen Gesellschaft geht ihr Blick über die Länder Europas hin und wird gewahr, daß auch sie jetzt den schwersten Augenblick ihrer ganzen Entwicklung erleben. Denn es fehlt ihnen an jeder „Illusion“ über die Zukunft. Sie haben nicht einmal einen bestimmten Wunsch für die Zukunft. Die Gegenwart verwünschen sie. Wie aber wünschen sie sich die Zukunft? Gar nicht. *En Europa no hay no desea*. In Europa wird heute nicht gewünscht. Es fehlt überall an einer anreizenden Antizipation einer erwünschten Zukunft. Völkerleben ist aber kein regungsloses Nebeneinander, sondern ein dynamischer Prozeß. Die stärkere Kraft muß sich die schwächeren einverleiben, und was den Gang der Geschichte bestimmt, ist immer *un talento de carácter imperativo*. Die zum Imperativ begabten Völker kommen zur Macht. Ortega warnt vor der verderblichen, seit einem Jahrhundert in Europa zunehmenden Propaganda für Entwürdigung der Macht. Befehlen zu können ist die Vorbedingung, wenn Völker überhaupt fähig werden sollen, sich eine Form zu geben. Wer befehlen kann, dem drängen sich alle zu, die, nur gehorchen könnend, sich darum wünschen, gehorchen zu dürfen. Darin wurzelt das Geheimnis der Einverleibung, durch die Staaten entstehen. Kraft zieht an und nimmt auf, Unkraft aber will, eben um sich zu kräftigen, angezogen und aufgenommen werden. Gerade jetzt Ernest Lavisses vielgestaltige *Histoire de France* lesend, fand ich das an dem unvergleichlichen Schauspiel der Normannen herrlich bestätigt: wie diese herrlichen Räuber nach Island,

England, Grönland, aber | auch ins Schwarze Meer und über Sizilien ³⁶
 dringen, ist es wirklich der Anblick einer dem eigenen inneren Gesetz
 gehorchenden Naturkraft; wir sehen gleichsam einem chemischen Pro-
 zeß zu. So sieht Ortega in aller Geschichte nur das Ergebnis eines na-
 turnotwendigen Kräftespiels. Solange noch ein Überschuß von Kraft in
 Spanien wirkt, hört es nicht auf einzuverleiben. Philipp der Zweite steht
 an der Scheide: vor ihm ist Spanien „akkumulativ“, nach ihm wird es
 „dispersiv“, vor ihm drängt es auf „Totalisation“, nach ihm beginnt die
 „Desintegration“, die „Dekomposition“; diese verrät sich immer gleich
 durch Überempfindlichkeit gegen Mißstände: was in Zeiten der Kohäsi-
 on überhaupt kaum bemerkt wird, gilt, sobald die Kraft zur Integration
 nachläßt, als unerträgliche Zumutung; jene lassen sich an der sie beherr-
 schenden Norm erkennen, daß der Tätige mehr gilt als der Faule, der
 Beherzte mehr als der Dumpfe, der Edle mehr als der Feile. Wenn in
 einer Zeit nichts Neues mehr vorgeht, dann beginnen die Glieder ihre
 Gemeinschaft als Last zu empfinden, dann fragen sie: Wozu leben wir
 eigentlich zusammen? Und so sondern sie sich von einander ab und ver-
 schließen sich vor einander. Aus dieser „Unsolidarität“ ergibt sich auch
 ein charakteristischer Zug des spanischen öffentlichen Lebens, nämlich,
 daß wer Kraft hat, sie nur gebraucht zu Zerstörung, nicht aber zu Wir-
 kung, nicht einmal zur Sicherung seiner Rechte. Jedermann klagt: Es
 gibt keine Männer mehr in Spanien! Aber ein Mann wirkt doch öffent-
 lich niemals durch seine persönliche Kraft, sondern durch die von der
 Masse in ihm deponierten allgemeinen Energien. In einem Land, wo die
 Masse keiner Demut, keiner Begeisterung, keiner Ehrfurcht vor dem hö-
 heren mehr fähig ist, werden die Schriftsteller desto mehr Einfluß haben,
 je vulgärer sie sind, je leichter sie sich anpassen; die Dümmlen werden
 herrschen. Es ist ein Irrtum, wenn man meint, die Begeisterung der Mas-
 sen hänge vom Wert der leitenden Männer ab. Nein, umgekehrt! Der
 soziale Wert der leitenden Männer hängt von der Fähigkeit zum Enthusiasmus ab, den die Masse hat. Jede Gesellschaft ist eine Geisteskräfteinheit, also von vornherein im Grund ein Apparat der Vervollkommnung.
 | Frische Rassen bringen eine Zahl die anderen auffällig überragender ³⁷
 Männer hervor, geborener Optimalen, geborener Eminenzen, die nun
 als Norm dienen, nach der sich das ganze Volksleben richtet. Sinken die-
 se höchsten Leistungen eines Volkes, so hat dies schon seinen Grund im

Sinken der gesamten Volkskraft, und es hat dann aber zugleich auch wieder ein weiteres Sinken der Volkskraft zur Folge. Aus einer tragischen Verirrung und Verkehrung des Instinkts für die Werte verabscheut seit Jahrhunderten das spanische Volk jeden exemplarischen Mann und folgt einem Führer nur, wenn seine Führung Massenleidenschaften gehorcht; es stirbt an Aristophobie, an der gehässigen Furcht vor den Edlen, die schließlich dann selber auch schon von ihr angesteckt scheinen.

Ortegas Geschichtsbetrachtung erinnert immer wieder an Goethes Wahlverwandschaften. Wie hier einzelne, werden dort Völker zum Spiel anziehender und abstoßender Kräfte. Man kann zustimmen, wofern auch die Willenskraft, und zwar auch die bewußte, vom Eigensinn, vom Gewissen, von Urteilen und Vorurteilen, von Bräuchen, Hoffnungen und Wünschen, ja von Launen, Moden und Narrheiten, vor allem aber doch immer vom ererbten Glauben bestimmte Willenskraft eines jeden einzelnen einzuschließen nicht unterlassen wird, was Ortega bisweilen im Übereifer fast zu vergessen scheint, so sehr sonst grundsätzlich gerade er die magische Wirkung des Genialen, ja jeder in sich ruhenden Persönlichkeit anerkennt. Seine Hoffnung auf Spaniens Zukunft ist gering, die Schuld liegt ihm an der Vergangenheit: in der schlechten Blutmischung. Jede der vier großen abendländischen Nationen trägt in ihrem Blut die Spuren einer Urbevölkerung, dann den römischen Zusatz und schließlich noch den germanischen auch. Gallien hatte das Glück einer fränkischen Einwanderung, während die Westgothen, als sie nach Spanien kamen, schon ein erschöpfter Stamm waren. Für Franken, wie für ungeschwächte Germanen überhaupt, gibt es keine angeborenen Rechte, sondern Recht ist, was einer durch seine Kraft sich zu gewinnen und zu behaupten weiß. Und schon gar nicht kennen noch unverdorbene Germanen ein Recht auf Sicherheit, sondern sie freuen | sich des Rechtes auf Gefahr. Recht ist für den Germanen überhaupt etwas ganz Persönliches, er kennt Recht nur als Attribut der Person, jeder gibt und nimmt sich sein Recht, sein eigenes, das ihm und eben nur ihm allein gemäße, das eben nur er nach dem Maß seiner persönlichen Kraft bestimmen, erzwingen und behaupten kann: eines jeden einzelnen Germanen Recht ist das Ergebnis seiner Persönlichkeit, es gibt kund, was er vermag. Und der Staat entsteht und besteht für ihn nur als Anerkennung der durch die Kraftverhältnisse geschaffenen Rechtsverhältnisse, das öffentliche Recht

ist ein Verzeichnis persönlicher und privater Beziehungen, wie sie sich durch Messung der Kräfte tatsächlich ergeben haben. Die Westgothen aber waren, als sie sich Spaniens bemächtigten, schon zu geschwächt und entartet, um noch einen solchen Herrenstand, in dem jeder sein eigenes Recht durch das Schwert erwirkt und bewahrt, stellen zu können. Darum hatte Spanien dann auch keinen Feudalismus, und gerade darin sieht Ortega das Unglück seines Vaterlandes. Denn keine Nation kann ja bloß aus Volk bestehen, durch Gliederung entsteht sie doch überhaupt erst, und Gliederung setzt schon eine Minderheit von Vornehmen voraus. Daran, daß in Spanien immer eine solche Minderheit von überlegenen Kräften, ein starker Adel, fehlte, krankt es noch bis auf den heutigen Tag, und nur wenn es erkennen lernt, daß die Massen den Edlen folgen müssen (*seguir a los mejores*, sagt Ortega, *seguir* aber schillert in der Bedeutung ganz ebenso wie folgen, beide Worte können ebenso bloß nachfolgen, aber auch gehorchen meinen), darf es noch hoffen, wieder einer Zukunft mächtig zu werden. Spaniens Unheil war immer die Not an Minderheiten von Vornehmen, was eine niemals gestörte Herrschaft der Massen ergab. Spanien braucht einen Imperativ zur Lenkung seiner Geister und zur Richtung seiner Begierden: den Imperativ der Auslese.

Hat Ortega recht, so hätten wir anderen Europäer bisher die Grundzüge Spaniens völlig verkannt. Daß der Hidalgo bloß über eine stolze Geberde verfügt, wußten wir, aber *Grandes de España*, das hat doch für uns einen so gewaltigen Klang, daß wir erst werden umlernen müssen, um darin fortan | einfach machtlose Schatten großmaulen zu hören. 39
Aber uns Deutsche spricht Ortega ganz unmittelbar an, wir vergessen ganz, daß er eigentlich Spanien meint, wir beziehen unwillkürlich alles was er sagt, auf uns und unser Schicksal. Was uns gerade jetzt so fehlt, finden wir in ihm: einen konservativen Geist, der sich in der Mundart der Gegenwart auszudrücken weiß. Konservativ ist, wer nicht improvisieren will, sondern fortsetzen, Gegenwart nicht erfinden, sondern aus der Vergangenheit ableiten und zugleich auch schon wieder zur Zukunft hinleiten, weder stehenbleiben noch überspringen, sondern fortschreiten. Wer aus seiner Zeit zurück will, ist ein ebensolcher Phantast wie wer seine Zeit überrennen zu können meint. Worin Goethe „die Hauptschwierigkeit der Geologie“ sieht, das ist auch die Hauptschwierigkeit der Politik: „nämlich, daß man das Atomistische und Mechanische, welches in gewis-

sen Momenten freilich sich wirksam erweist, so lange als möglich zurückdrängt, dem Dynamischen dagegen, einem gesetzmäßig bedingten Entstehen, einem Entwickeln und Umgestalten sein Recht gibt.“ Dieser Satz enthält das Programm aller konservativen Politik. Sie scheint in Deutschland zur Zeit vergessen. Es wäre sonst auch unverständlich, daß Ortegas *España invertebrada*, dieses Meisterstück schöpferisch konservativen Denkens, ins Deutsche noch immer nicht übersetzt worden ist. Es könnte der deutschen Jugend sagen, was sie will und nur noch immer nicht aus der leidenden in die tätige Form zu bringen weiß.

o.S.

III.

Spanien ist stolz, aber zu wenig, um nicht gelegentlich auch eitel zu sein; es kann doch des Beifalls der anderen nicht ganz entbehren, besonders nicht Frankreichs, dem es sich an innerem Wert überlegen fühlt, dessen Überlegenheit an äußerer Geltung in der Welt aber es anerkennen muß und aus Erbitterung, aus Eifersucht vielleicht sogar noch etwas übertreibt. Spanien steht innerlich jetzt zu Frankreich ungefähr wie das Österreich Franz Josefs nach 1870 zum neuen Deutschen Reich. Wien, seiner großen Vergangenheit ebenso bewußt wie seiner geringen Gegenwart, sah damals mit Neid auf Berlin herab. Ungeduldiges Talent, daheim ohne Gelegenheit sich auszuwirken, entfloh und wenn es „draußen im Reich“, wie man damals sagte, zu Geltung kam, schlug sein unverwindliches Heimweh dann oft in eine häßliche Ranküne gegen das Vaterland um, das der Ungetreue noch, in einer seltsamen Perversion des Gefühls, der Treulosigkeit gegen ihn zieh; selbst ein so hoher und reiner Geist wie Wilhelm Scherer litt zuweilen an solchen Anfällen. Wer unter uns aber in jenen Zeiten daheim blieb, von dem nahm Berlin nicht Notiz, und weil er im Reich zu keinem Namen kam, hielt dann auch der Wiener nichts von ihm. Das war auch das Schicksal der anderen österreichischen Nationen: ein so gewaltiger Dichter wie Otokar Březina, der tschechische Walt Whitman, schon 1908 von Emil Saudek verdeutscht, ist, da man in Berlin nicht auf ihn achtete, erst mit französischer Hilfe zum verdienten Weltruhm gelangt. Auch heute wieder dringt in allen Völkern über lokalen Ruf zur europäischen Geltung empor doch nur, wer sich seinen Namen von Paris bestätigen läßt; der umgekehrte Fall ist selten,

41 eigentlich nur Romain Rolland allein hat den Franzosen erst | von der Bewunderung Europas aufgedrängt werden müssen. Kein spanischer Name hat, in der Literatur, zur Zeit einen so weltweiten Klang wie Blasco Ibáñez; ihm ist der Deutschenhaß seiner „Apokalyptischen Reiter“, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, von den Franzosen prompt in Ruhm quittiert worden; wenn man den *Illustrated London News* glauben darf, gibt es zur Zeit überhaupt nur ein einziges Buch, das an Verbreitung in der Welt doch diesen Apokalyptischen Reitern immerhin noch vor ist: die Bibel. Man kann daran zugleich auch ungefähr die Beliebtheit Deutschlands ermessen. Blascos letzte Schrift erschien denn auch gleich in zwei Millionen Exemplaren und wurde sofort auch ins Französische (Verlag Ernest Flammarion, Paris) und ins Englische übersetzt. Sie heißt *Alphonse XIII. démasqué* und schießt aus sicherem Versteck Schmutz auf seinen König. Er fragt darin: Was geht uns Marokko an? und beschuldigt deshalb den König *jouer au* Kaiser; auch dieser Schrift kann es also an freudiger Zustimmung in Frankreich nicht fehlen. Dort hat er denn auch schon in Camille Pitollet seinen Biographen gefunden: „B. Blasco Ibáñez. *Ses romans et le roman de sa vie. Ouvrage orné de 50 illustrations*“ (Paris, Calmann-Levy), 323 Seiten stark. Aus dieser Biographie, jenem Pamphlet gegen den König, den Apokalyptischen Reitern, *Sangre y Arena* (Verlag *Prometeo* in Valencia) und *Mare nostrum*, dessen ich leider nur in einer französischen Übersetzung habhaft wurde, tritt mir ein für deutsches Gefühl unverständlicher, in Aufwaltungen sicherlich subjektiv immer ganz ehrlicher Begeisterung für die „großen Ideen“, von denen übrigens der Leser nicht mehr erfährt und offenbar der Dichter selbst auch nicht viel mehr weiß, als daß es eben die „großen Ideen“ sind, schwelgender, die Schönheit von Landschaften so rein empfindender als darstellender, den Reiz von Abenteuern und Gefahren, den Reiz der unerwarteten Einfälle des Schicksals, den Reiz jeder neuen Wendung dieses immer wieder verblüffenden, des unmittelbaren, so banalen und doch eben in dieser Alltagsbanalität so bezaubernd erfinderisch wildromantischen, so buhlerisch schmeichelnden, so tückisch treulosen, so durchaus unwiderstehlichen und vor allem so hin|reißend 42 unlogischen Lebens beglückt mit offenen Armen genießender, in allem seinem Raffinement eigentlich unberührt und gewissermaßen eigentlich ganz unschuldig gebliebener volkstümlicher Knecht seiner Begabung ent-

gegen, einer ihn offenbar terrorisierenden, selber ganz ungehemmten, ja ganz unbestimmten Begabung, die nichts will als eben bloß unablässig zeigen, was sie kann, einer sozusagen Zwangsbegabung, der jede Gelegenheit willkommen ist, um nur wieder von neuem rotieren zu können. Sicherlich im Grunde *bon enfant*, das freilich im Wohlgefühl seines unleugbaren, nicht so sehr dichterischen als vor allem sinnlichen Talents zuweilen zum *enfant terrible* werden kann, in aller Unschuld, bloß weil es sich eben stets in jeden Einfall gleich so verliebt, daß es ihn ganz naiv jedes Spiel mit sich treiben läßt. Blasco Ibáñez erinnert mich so stark an meine Madrider Zeit; das ist jetzt fünfunddreißig Jahre her, da war ich dort mit der ganzen Bohème bekannt, den herrlichsten Gesellen, und natürlich lauter wilden Republikanern, nach Mitternacht aber Anarchisten. Talent ist ja fast immer „radikal“ gesinnt; zur Politik gehört doch noch etwas mehr als Talent. Bei Romanen kommt auch noch dazu, daß, wer unter ihnen überhaupt, wofür immer, Begabung hat, fast stets auch ein geborener Redner ist; und der Redner pflegt ja Gedanken bloß nach ihrer oratorischen Kraft, nach ihrer unmittelbar zündenden Wirkung zu schätzen und zu wählen. Ja zuweilen geschieht es ihm dann, daß er, was so stark auf die Hörer wirkt, darum dann am Ende sogar selber glaubt; vor diesem Rückstoß der Beredsamkeit auf ihn selbst ist kein Redner jemals ganz sicher. Es ist darum also ganz gut möglich, daß Blasco Ibáñez keineswegs lügt, wenn er beteuert, sich von allem Deutschenhaß frei zu wissen; er hat vielleicht wirklich nur, als er sich vor der Aufgabe sah, gegen Deutschland zu schreiben, dieser Aufgabe nun instinktiv alle überhaupt erdenklichen Wirkungen nach Kräften abzugewinnen versucht. Die Lösung gelang ihm so gut, daß er dafür dann von der Universität Washington feierlich zum Ehrendoktor ernannt wurde, wenige Monate nach dem König der Belgier und dem Kardinal Mercier.

43 Blasco hat sicherlich, wenn er zu schreiben beginnt, zunächst | nichts als ein dumpfes Gefühl einer unerträglichen Spannung, deren er sich, um nicht zerrissen zu werden, entladen muß; seine Werke sind Explosionen und was aber eigentlich explodiert, erfährt er selbst dann erst aus dem fertigen Werk. Es braucht erst gar nicht die ausdrückliche Versicherung seines Biographen, daß Blasco durchaus *de premier jet* arbeitet, einfach darauf los, unbewußt, planlos, ohne Vornotizen, ohne selber von seinem Werke zunächst mehr zu wissen, als daß er es schreiben muß, daß es

schon auf ihn wartet, daß er sich nur hinzusetzen und das Diktat aufzunehmen hat, das niemals stockt und ihn zuweilen einen Roman in zwei Monaten vollenden, dann aber sogleich auch selber so völlig vergessen läßt, daß er sich nach kurzer Zeit seiner kaum mehr recht entsinnen kann. Und dem Leser geht es nicht anders: wie der Dichter, so lange die magische Verzauberung sich nicht erschöpft, nicht ausgeschöpft hat, auf einen Zug zu schreiben, kann ebenso der Leser ihn auf einen Zug zu lesen nicht aufhören. Spötter werden sagen, es gehe dem Leser der Courths-Mahler nicht anders, worauf ich nur ganz ernsthaft erwidern kann, daß es auch an der Courths-Mahler eben diese Besessenheit von ihren Einfällen, das unverkennlich Zwangsmäßige ihrer Darstellung ist, was unbefangene Leser ganz gleichgültig dagegen macht, daß sie nicht schreiben kann. Blasco kann nun aber auch noch schreiben, er ist kein Sprachschöpfer, auch kein Sprachkünstler, ja er will ausdrücklich kein Stilist sein, aber er hat das Romanen angeborene Gehör für den Eigensinn anschwellender oder absinkender Perioden, er hat, was man Ohrenmaß nennen könnte. Ja, wenn die Courths-Mahler eine Spanierin wäre, wer weiß? Und Blasco Ibáñez ist aber nun nicht bloß ein Spanier, er wurde dazu schon als Student auch noch zum halben Pariser, er hat dann, seit 1908, jahrelang in Argentinien gelebt, ist für eine Zeit selbst Kolonist in Patagonien gewesen, Eigentümer der *Colonia Cervantes*, durch diesen Namen schon bekennd, daß schließlich doch auch er den Nachkommen Quijotes nicht verleugnen kann noch will. Der Unterschied zwischen dem Ahnherrn und diesem Enkel liegt vielleicht hauptsächlich in der Lektüre, denn Quijote begnügte sich mit Ritterbüchern, während | Blasco Ibáñez aus seiner Jugend erzählt: „Ich ging mit Lamartines *hi-* 44
stoire de Girondins schlafen, frühstückte mit Louis Blanc und ein Band Michelet war meine Hauptmahlzeit.“ So darf man sich nicht wundern, daß dieser Quijote Lamartines und Michelets schon als Student entschlossen war, „der Danton Spaniens zu werden“. Sein Schicksal hat es ihm besser gemeint. Wenn Spanien einen Danton braucht, von dieser Sorte steht ja jederzeit ein Dutzend in jedem Café Madrids bereit. Wer aber unter ihnen könnte sich eines Werkes von der selbstbeherrschten Kraft, dem Sternenglanz und der stolz gelassenen, in ihrer gebändigten Fülle zuweilen fast mythisch wirkenden Schönheit seines *Mare nostrum* vermessen? Während er sonst nur so mit Talent herumspritzt, ist hier einmal sein

Talent umgekehrt Herr über ihn selbst geworden. Und wenn sich zuweilen sein Haß wieder regt (auch hier ist die Heldin eine deutsche Spionin und jeder Deutsche wird ihm zum *boche*), er selber in Person tritt hier zurück, seine Launen oder Rankünen verstummen vor dem rein empfundenen, fast demütig erfüllten Gebot der künstlerischen Vollendung. *Mare nostrum*, das Mittelmeer, das lateinische Meer ist der Held, vor dem der Dichter selbst in seiner Eigenheit verschwindet, in Andacht und Anbetung entrückt. In den unvergeßlichen Stunden, als ich vorigen Sommer *Mare nostrum* an unserem See, am Attersee, las, verstand ich auch erst, was Blasco Ibáñez meint, wenn er von sich zu sagen pflegt, er habe, wenn er gerade nicht an einem neuen Werk arbeitet, eigentlich immer ein schlechtes Gewissen: er braucht vielleicht, um ganz zu sich, ganz auf die Höhe, nach der ihn innerlich verlangt, zu kommen, zur Bewältigung dumpfer Instinkte wirklich die klärende, stillende Nähe der Kunst. Sein ungestümes, mit Volksinstinkten geheiztes, immer gleich aufzuflammen bereites Temperament, zwingt ihn, Schutz vor solcher Selbstzerstörung beim Geiste zu suchen, dessen seine durchaus sinnliche Natur nun aber nirgends schöner teilhaft wird als an der Kunst. Man könnte sagen: Blasco Ibáñez purgiert sich dichtend. Wenn er in Person immer fragwürdig bleibt, seine Werke haben immer wieder zuweilen Anfälle der Vollendung.

- 45 Blascos Widerspiel, ja geradezu Widerpart, ist Ricardo León. Jener international, halber Franzose, der Heimat so fremd geworden, daß das Spanische fast eigentlich zuweilen nur noch als farbiges Kostüm an ihm wirkt, dieser freudig stolz, Spanier zu sein, *español, que vale tanto como latino o griego*, das Schlagwort: *europaización* verabscheuend und im sicheren Gefühl des eigenen, in sich verankert ruhenden Wesens argwöhnisch gegen die geistige Beweglichkeit des Franzosen. Blasco voll Ungeduld, des Heute niemals froh, nach Zukunft drängend, León, im Heute noch alles Gestern versammelt erblickend, Gegenwart als Geschenk der Vergangenheit dankbar hegend, aber auch als Verpflichtung des Erben, nun selber vorzusorgen, daß diese von der Vergangenheit erbrachte Gegenwart nun ungeschwächt, ungetrübt, unversehrt selber auch wieder zur Zukunft wird, daher selbst sozusagen in Person ein lebendiges Gedächtnis, um nur ja keine von den überlieferten Kräften zu verlieren, sondern alle für die Zukunft bereit zu halten – *lo que nos falta es esto:*

memoria, para no olvidar las cosas que ya sabemos, womit Europas Geschichte seit der französischen Revolution, ja eigentlich schon seit Luther glänzend charakterisiert ist: als ein Versuch der Völker zu vergessen, was sie doch schon wußten, und lieber geschichtlich noch einmal wieder Analphabeten zu werden, worauf allein ja schließlich auch im Grunde die pompöse Ruhmredigkeit der „großen“ französischen Revolution zielt. Ferner: Blasco ringend, immer ringend, sich losringend, sich emporringend, aber eigentlich bloß als Turnübung, bloß um eben zu ringen, ohne zu fragen, wovon los? oder wohin empor?, bloß als *Professional*, dagegen León ruhig sich ausstrahlend und der Wirkung schon durch dieses bloße Strahlen seines Daseins allein gewiß; jener, ein nur in Explosionen überhaupt erst wahrnehmbarer, dieser ein klar in sich gefaßter, sich ruhig erfüllender, eigentlich gar nicht erst äußerer Wirkungen bedürftiger Geist. Ja der Unterschied reicht bis in die Sprache hinein, die Blasco gewissermaßen ihrer eigenen Willkür überläßt, oft wohl selber über ihr Treiben erstaunend und ihr verwundert, ja neugierig, wohin die Jagd eigentlich gehen wird, nachgebend, während León, voll tiefer | 46 Ehrfurcht für *la noble lengua castellana*, nach ihren Gesetzen lauscht, in deren andächtigem Dienst er sich demütig den Preis der Meisterschaft erhofft. Wenn ihm sein Vaterland *el pais de vida más intensa, profunda y espiritual* ist, so findet er dies ja vor allem durch die Sprache bestätigt und Wut ergreift ihn darum über die Frevler, die sich erdreisten, sie zu einer Mischmundart zu demütigen, *medio español, medio francés*, gar da doch von allen lateinischen Sprachen ihm die französische *la más prosaica, enjuta y uniforme*, die prosaischeste, trockenste und einförmigste, scheint und er einmal den armen Verlaine beklagt, der das Unglück hatte, sich mit ihr behelfen zu müssen: *que versos no hiciera con este idioma nuestro, tan blando y flexible para el matiz, tan rico en armonias imitativas, tan dulce para el gusto musical* – mit welchen Versen wäre Verlaine nicht von unserer spanischen Sprache, der so sanften und jedem Schatten sich anschmiegenden, in ihrer harmonischen Fülle, in ihrem Wohllaut fürs Gehör, gesegnet worden! Er vergißt dabei nur doch, in welche Zucht den französischen Dichter eben gerade diese Strenge, ja Härte seiner eigenwilligen Sprache nimmt, während sich der spanische, eben weil da jeder Satz eigentlich schon nach einem Gedicht klingt, oft genug mit solchem bloßen Klang nach Poesie begnügt, diese

selbst aber sich und uns schuldig bleibt; gut ein Drittel spanischer Dichtung ist doch überhaupt keines Dichters Werk, sondern Eigenwuchs der Sprache.

Wer starkes Sprachgefühl und gutes Sprachgehör hat, ist immer Optimist. Sprachen sind Ordnungen von Lauten, diese Laute waren ursprünglich Ausdruck von Kräften. So meinen wir leicht, wovon der Ausdruck noch lebt: der Laut, das müsse darum doch auch selber eigentlich noch leben, und vergessen dabei, daß der Laut zuweilen seinen Stammvater, die Kraft, noch Jahrhunderte überdauern kann. Kraftverschiebungen bewirken immer auch Lautverschiebungen, aber diese brauchen Zeit; sie kommen erst langsam nach. Römerkraft war längst erstorben, bevor Latein allmählich in die romanischen Sprachen verschied. Was Ricardo León versucht, ist eine Wiedergeburt des spanischen Geistes aus der unversehrten spanischen Sprache. | Daran glaubt er so fest, wie Jakob Grimm und Uhland in der Zeit der deutschen Romantik sich von der Sprache Wunder hofften. Jede Sprache trägt in sich ja die ganze Lebenskraft aufgespart, über die jemals ihre Nation gebot, aber freilich oft nur noch in Erstarrung, aus der sie bloß durch einen magischen Willen wieder erweckt werden kann. Für sich persönlich hat León solchen Willen, magisch genug, um seiner eigenen Erscheinung wie seiner Dichtung einen gewaltigen Hauch des in der spanischen Sprache verwahrten Spaniens der großen Zeit zu geben. Die freudige Zustimmung, der Widerhall gleich seiner ersten Werke (er ist schon als Jüngling von vierunddreißig Jahren in die *Real Academia* berufen und damit der höchsten einem spanischen Denker oder Dichter erreichbaren Auszeichnung teilhaft worden), die Hoffnungen, die die Nation in ihn setzt, beweisen, daß, ihm selber vielleicht ganz unbewußt, ihre geheimste Sehnsucht an ihm Wort und Bild und Tat geworden ist. Unamuno ist ihm an Weite, Fülle, Tiefe des Wissens, Ortega an Schärfe des Urteils, Überblick und ruhiger Kraft der Synthese weitaus überlegen. Die Macht Leóns aber geht einfach unmittelbar von seiner eigenen Gegenwart aus: er läßt Spanien die Genugtuung empfinden, doch noch diesen einen echten Spanier zu haben. Sein Denken wird, ohne daß er es merkt, immer gleich zum Dichten, er meint eine Rede zu halten und gewahrt nicht, daß er auf einmal seit einer Viertelstunde schon in Versen spricht, er genießt dankbar die Schönheit dieser irdischen Welt und weiß nicht, daß er eigentlich

schon in der anderen drüben ist. Kinder haben das zuweilen, daß ihnen der Himmel, wenn sie zum ersten Male vom lieben Gott und von den Herrlichkeiten seiner Engel und Heiligen hören, sogleich zum Augenschein von solcher Evidenz wird wie der Baum im Hausgarten. Wir beneiden sie dann seufzend um ihre Phantasie. Diese „Phantasie“ für die höhere Wirklichkeit der Übernatur hat sich León in ihrer ganzen genialen Frische bewahrt: er ist, was immer er sinnt oder wirkt, gleichsam immer auf dem Gang nach Emmaus, doch selbst sogleich den Gefährten erkennend; er weiß sich auch in der Zeit schon immer von der Ewigkeit begleitet. Was wir Übernatur nennen, ist für ihn | von derselben Evi- 48
denz wie die Natur; er ist ein Realist der anderen Welt. Daher auch seine frohe Sicherheit, Anmut und quellende Herzensheiterkeit, deren sich vielleicht kein anderer Dichter Europas zur Zeit rühmen kann. Daher auch die große Kunst des ruhigen Erzählens, die sonst überall schon fast ausgestorben scheint. Denn mit dem Glauben an ein Jenseits verlor die Literatur Europas allmählich immer mehr auch allen sicheren Glauben an die Wirklichkeit des Diesseits. Die Kunst ward zum Monolog, der sich überdies dabei selber nicht auskannte, weder wissend von wem? noch für wen?

Ein Liebling Leóns ist die ehrwürdige Gestalt des Marcos Salmerón, des Predigers Philipps des Vierten. Sein Hauptwerk heißt *El Principe Escondido*, der heimliche Fürst; León nennt es einen „Kempis der Politik“. Darin wird der ideale Führer geschildert als „ein ernster Mann, strenge, beständig, sanft, mitleidig, beredsam, weise, scharfsinnig, ehrwürdig, mutig anzusehen, gefällig im Gespräch, von milden Sitten, lebendigen Geistes, gewichtig im Ausdruck und von solcher Macht, daß er schon bloß durch das Licht seiner Augen Schrecken und Ehrfurcht einjagt.“ Diese für unser Gefühl etwas unmäßige Schilderung nimmt sich León sichtlich zum Maße seiner eigenen Erscheinung, auch er trachtet, innere Gegensätze nicht zu vertuschen, sondern indem er jeden Satz mit demselben starken Akzent wie zugleich im selben Atem auch seinen Gegensatz bejaht, ihnen sämtlich Frieden zu gebieten, was nur dadurch möglich ist, daß er jeder Kraft ihren besonderen Raum zuweist, in dem sie sich ungehemmt bis zur Erschöpfung völlig auswirken kann, ohne Störung der anderen oder durch andere. Friede des einzelnen wie der Völker beruht immer auf einer richtigen Haushaltung mit den inneren

Kräften, auf einer Triebökonomie der Seele, auf der Kunst, für jede Kraft die rechte Form bereit zu haben. Und es gibt allem was León spricht oder schreibt, diesen ganz unbeschreiblichen Reiz, daß man niemals völlig erkennen kann, was in ihm eigentlich primär ist: ob hier einen geborenen Künstler die Leidenschaft treibt, Schönheit nun aber auch vom Staat zu fordern, auch auf den Staat das strenge Formgefühl, das Maß-
 49 bedürfnis, den Vollendungs|drang der Kunst zu richten, auch den Staat sozusagen zu poetisieren, ob es also der Dichter ist, der ihn zum Konservativen, der Art Lagardes etwa, macht, oder ob umgekehrt ein inneres Gesicht der gewaltigen Vergangenheit Spaniens ihn von Jugend auf so beseligt hat, daß er, um an so hohem Glück, das völliger Ausgleich von Kraft und Form gewährt, nicht bloß dankbar genießend, sondern selber auch tätig mitwirkend in Person teilzunehmen, sich entschloß, Künstler zu werden. Jedenfalls entstand daraus ein naturnotwendiges Werk, ein durchaus schlechthin klassisches, ohne den mindesten Beigeschmack oder auch nur den leisesten Verdacht von Klassizismus, eigentlich doch das einzige, das ich in unserer Zeit kenne.

Leóns erstem Roman, durch den er über Nacht berühmt ward, *Casta de Hidalgos* (in deutscher Übersetzung von Else von Hollander-Lossow, „Herrenrasse“, im Verlag W. J. Möbius in Berlin), folgte rasch eine ganze Reihe: *Comedia sentimental*, *Alcalá de los Zegríes*, *El amor de los amores*, mit dem Akademiepreis gekrönt, *Los Centauros* und *Amor de Caridad* überdies zwei Bände Gedichte: *Lira de bronce* und *Alivio de Caminantes*, und vier Sammlungen von Aufsätzen: *Los caballeros de la Cruz*, das Kriegsbuch *Europa tragica* (er nahm am Weltkrieg auf deutscher Seite teil), *La escuela de los Sofistas* und *La voz de la Sangre* (sämtlich im Verlag *Renacimiento* zu Madrid). Allen diesen Schriften Leóns, in wie bunter Vielfalt sie ihn spiegeln, ist eins gemein: der reine Sonnenblick eines gläubig wissenden Gemüts, dem, weil er ins Herz der Wesenheiten dringt, das Beständige sich offenbart. Wir sind gewohnt, daß Erkenntnis stets ein bißchen pastoral oder doch professoral klingt. Leóns Erkenntnis kann der Beredsamkeit entraten, er wirbt nicht erst für seine Erkenntnis: er zeigt sie einfach her. Kaum jemals ward Goethes Mahnung reiner erfüllt: er redet niemals, er bildet; und das beglückte Bild fängt dann aus der Tiefe seiner Seligkeit empor hell von ihr zu singen an. Wenn uns aus allen seinen Werken ein Hauch der

edelsten Tradition spanischen Geistes geheimnisvoll anweht, so liegt das keineswegs am Ausdruck, es ist ganz ungewollt, es liegt schon im Einfall selbst, der ja der Willkür | des Dichters durchaus unzugänglich bleibt, es liegt *mucho más que en el texto, en la inspiración y el íntimo nervio de los conceptos*, im Einfall und im innersten Nerv des Entwurfs, um Antonio Maura y Montaner zu zitieren, der León beim Eintritt in die *Real Academia* begrüßte. Diese Rede Mauras ist ein Meisterstück an Schwung, gelassener Willenskraft und Gedankenhoheit, sie läßt mich bedauern, daß mir alle Gelegenheit fehlt, die Züge seiner großen, aber von Parteilhaft umdunkelten Erscheinung rein erblicken zu können. Dieser größte Redner Spaniens ist so stark, daß er es nicht bloß erträgt, allein zu stehen, sondern allein stehen will, offenbar weil er das braucht, die Luft der großen schöpferischen Einsamkeit braucht, was mir eigentlich an ihm unverstänglich ist, denn er wäre doch auch im größten Menschengedränge noch ganz ebenso mutterseelenallein; er ist ein Exemplar einer in unserer demokratischen Zeit fast ausgestorbenen Menschenart: die sich nicht anbieten kann. Keineswegs aber aus Stolz etwa, sondern weil sie Raum braucht, Raum für sich und Luft um sich. Gerade die großen alten Spanier, Cervantes, Lope, Calderón ebenso wie Velasquez und Greco, geben auch durch ihre Werke schon deutlich zu verstehen, daß ihnen Intimität mit dem Publikum unerwünscht ist. Der französische Schriftsteller wirbt um den Leser und auch wenn er Geschmack genug hat, sich das nicht merken zu lassen, ertappen wir ihn doch immer wieder gelegentlich auf einem Seitenblick nach seiner Wirkung: er ist, in allen Künsten, der geborene Rhetor. In Spanien war meines Wissens Goya, dieser geniale Plebejer, der erste, dem es einfiel, schon beim Malen daran zu denken, daß ein Bild ja dann auch noch ein zweites Leben haben kann, nicht bloß das arglose, naturnotwendige, selbstherrliche, das ihm der Maler gibt, sondern dann, wenn es gemalt ist, wenn es also eigentlich zu Ende ist, erst auch noch ein zweites, ein zufälliges, durchaus unwesentliches, aber höchst abenteuerliches: sein Schicksal in der äußeren Welt, das ja mit seinem inneren Wert nichts gemein hat. Goya war der erste Spanier, dem es nicht genügte, Bilder zu malen, der mit einem Bilde noch etwas anderes als eben dieses Bild wollte, nämlich Wirkung, und nicht bloß eine | künstlerische, nicht bloß als Ausdruck eines Eindrucks, sondern eine werbende, eine rhetorische, eine demagogische: Goya war der

erste Spanier, der bemerkte, daß ein Bild haranguieren kann. Goya kam zwei Jahre vor David zur Welt, aber welch ein Unterschied! David, der Freund Robespierres, blieb, so sehr er sich in Person um Tendenzen bemühte, künstlerisch noch durchaus im Dienst seines Werkes. Mit Goya aber fängt der „moderne“ Maler an, der nicht mehr einfach seinen Einfall vollstreckt, sondern ihm dreinredet, „Absichten“ mit ihm hat und, statt bloß in sich hinein zu horchen, auf sein inneres Diktat, nun auch nach außen schießt, auf die Wirkung. „Die Autoren sind in der Ewigkeit, ich bin nur der Sekretär!“, sagt William Blake: mit Goya fängt eine neue Künstlerart an, die nicht mehr einfach den Anruf der Ewigkeit aufnimmt, sondern zugleich auch zum Sekretär der Wirkung wird. Klassisch ist alles Werk der reinen Eingebung; und der Künstler fühlt sich dabei bloß als Aug, Ohr und Hand der Eingebung. Erinnerung daran hat sich nirgends reiner bewahrt als in Spanien, wenn auch eigentlich nicht so sehr als Erkenntnis als instinktiv. Daher sind die Spanier auch heute noch als Erzähler allen anderen Völkern des Abendlandes überlegen. So seltsam es klingen mag: nur Spanier können eigentlich heute noch erzählen, wirklich erzählen, um des Erzählens willen erzählen, ohne mit dem Hörer zu kokettieren. Schon als ich vor mehr als dreißig Jahren Pérez Galdos, Fernán Caballero, Emilia Pardo Bazan, gar aber José María de Peredas *Escenas montañas* las, fiel mir auf, daß es diesen Erzählern bloß aufs Erzählen ankommt, während Franzosen wie Deutsche doch eigentlich niemals erzählen, um etwas zu erzählen, sondern um sich selber daran darzustellen; Franzosen wie Deutschen kommt es, seit der Romantik, auch beim Erzählen gar nicht mehr so sehr aufs Erzählen an als auf den Erzähler, nicht auf die Begebenheit, sondern auf die Persönlichkeit, die sich aus der Art des Vortrags dieser Begebenheit ergibt. Seit anderthalb Jahrhunderten werden uns alle Künste lyrisch. Spaniens Bedeutung für die Kunst scheint mir vor allem in einer vielleicht gar nicht bewußten, aber instinktiv sehr starken Abwehr | dieser Neigung, alle Kunst von der Selbstbiographie verschlucken zu lassen. Selbst ein Erzähler von der bezaubernden Sprachwunderkraft des sublimen R. Cansinos-Assens, des spanischen d’Annunzio, wie seine Bewunderer ihn nennen, des Stifters der Schule des *ultraismo*, wird vor allem doch immer wieder durch die Lust am Erzählen zurechtgelenkt, und ich muß gestehen, daß ich seit Jahren kein Buch mit solcher herrlich ungeduldigen, vorwärts drängenden,

ganz naiven, meinetwegen kindischen Leselust verschlang wie *La Esfin-ge Maragata* und *El metal de los muertos* von Frau Concha Espina. Ingeheim ward ich dabei freilich die bange Frage nicht los: ist das denn aber noch Literatur?, das Wort im engsten Sinne genommen. Aber in diesem engsten Sinn ist ja doch auch Balzac so wenig als Dickens oder gar Dostojewski „Literatur“! Unser Begriff vom Literarischen wird allmählich eine Bedrohung alles Lebendigen, Unmittelbaren, Echten. Und er wird damit auch eine Bedrohung gerade des „Literarischen“, denn wenn uns schließlich nur die Wahl bleibt zwischen mit gewählten Worten doch im Grunde nichts mitteilenden Werken, leeren Wortspielen also, und lebensvollen, willensstarken, ahnenden Bekenntnissen sprachloser Stammer, so wird „Literatur“ schließlich ein Sport sein, dem selbst Snobs nur in ganz verlorenen Stunden noch allenfalls huldigen. Auch für derlei Snobs ist übrigens in Spanien gesorgt: durch Ramon Gomez de la Serna, einen, vielleicht von seiner irischen Mutter her, stark englisch schmeckenden Humoristen, der einen wirklich produktiven Einfall, den nämlich, bei Betrachtung des Daseins das eigene Bewußtsein auszuschalten, zu Tode hetzt, weil er nicht fühlt, daß man nicht paradox und zugleich auch noch ein Pedant sein kann, ein Pedant der eigenen Paradoxie. Man hat ihn mit unserem Peter Altenberg verglichen, sehr ungerecht gegen diesen, der voll Unschuld war, selbst in seinen Marotten noch. Aber Ramon Gomez de la Serna hat gar keine Marotten, er behängt sich nur mit ihnen. Nach seiner im Verlag *Prometeo* zu Valencia erschienenen *Autobiographia* hat man den Eindruck, daß in ihm ein Genie steckt, dem er nur bisher keine Zeit zur Erscheinung ließ, weil es sein Ehrgeiz eiliger hatte. Es fehlt | ihm überhaupt an Ehrfurcht, besonders aber an Ehrfurcht vor dem eigenen Genius; er meint Talent durch Geist kommandieren zu können und da das nicht geht, versucht ers durch Bluffen. Er war ein Knabe von dreizehn Jahren, als sein erstes Buch erschien: jetzt ist er fünfunddreißig und hat neunundfünfzig Werke hinter sich. Es geht nicht an, ihn als Poseur abzutun, denn jede seiner Posen hat eine Schildwache von Grundsätzen. Er ist von Prinzipien rings so durchaus umstellt, daß niemand, auch er selbst nicht, an ihn herankommen kann. Und gerade der Geist, auf den er so pocht, scheint seine schwächste Seite zu sein. Er trägt ein Monokel, doch ohne Glas, mit der prinzipiellen Erklärung: „Ich will die Illusion haben, die Dinge anders zu sehen, als die anderen

sie sehen, und will sie dabei doch aber sehen, wie sie wirklich sind.“ Darin steckt in der Tat ein ästhetisches Bekenntnis: es ist da das Wesen des Künstlers ausgesprochen von einem der dieses Wesen genau kennt, selbst aber nichts davon hat und also gezwungen ist, es sich und anderen durch äußere Hilfsmittel vorzutäuschen. Dabei schrickt er vor keiner Banalität zurück: er schreibt mit roter Tinte, „weil ich mit Herzblut schreibe“: dazu hätte doch Oskar Wilde, an den er zuweilen erinnert, niemals die Stirne gehabt. Oskar Wildes Schwäche war seine Todesangst vor dem Banalen, Ramon Gomez de la Serna setzt seine Lebenslust ins Banale: sich zu Banalitäten zu bekennen, indem er ihnen ein ironisches Schwänzchen anhängt und dadurch den Schein einer verblüffenden Originalität gibt, ist sein Hauptspaß. In kleinen Dosen wirkt das auch erfrischend, aber seine Nachahmer werden eine Landplage sein. Valery Larbaud hat ihn in Frankreich eingeführt. Grete Urbanitzky in Deutschland, und ich ersehe aus dem *London Mercury*, daß jetzt auch in England schon der Kreis seiner Bewunderer wächst: es hat einen eigenen Reiz, wenn sich jemand auf den Kopf stellt, und nun gar auf einen so klugen Kopf! Doch wäre, wenn mein Bild von ihm, das Bild eines Farceurs aus edlem Ekel, nicht trügt, immerhin möglich, daß er, erst einmal europäisch berühmt, dann plötzlich zu sich selber umschlägt, die Kapriolen, in denen er sich vielleicht bloß um aufzufallen gefällt, so bald dies erreicht sein wird, |
54 verabschiedet und dann offensichtlich der große Schriftsteller wird, von dem er sich vorderhand nichts merken lassen will. Ich bin sehr neugierig auf sein achtzigstes Buch; aber es kann auch sein, daß er sich erst im neunzigsten demaskiert.

Die Fragwürdigkeit dieser bestenfalls anregenden Notizen zur neueren spanischen Literatur ist nicht bloß meine Schuld. Sie tun genug, wenn vielleicht einige Leser, Spanier oder Deutsche, sich fragen, warum eigentlich diese beiden Völker einander so wenig kennen, voneinander so wenig wissen. In Grillparzers und Schreyvogels Tagen war der geistige Verkehr mit Spanien noch ein Element der deutschen Bildung. Seit einem halben Jahrhundert sind wir einander untreu. Zunächst schon darum, weil Spanien in dieser Zeit geistig immer mehr eine französische Provinz wurde. Was uns aber Frankreich an Geist zu geben hat, holen wir uns doch lieber gleich an der Quelle selbst. Schon auch darum, weil kein anderes Volk, auch das englische nicht, geschichtlich so gewohnt ist,

unter den Augen Europas zu leben, wie das französische. Man kann in Paris über Nacht berühmt werden, durch ein einziges Buch, ja zuweilen schon durch ein einziges Wort, das Glück hat; und dann ist man eine Woche später in Europa berühmt. Der Deutsche aber hat mit dem Spanier das tiefe Mißtrauen vor dem eigenen Landsmann gemein, überhaupt vor allem was, wie wir deutlich genug sagen, „nicht weit her ist.“ Dem Franzosen ist es auch selbstverständlich, alles am französischen Sinn zu messen, er kennt keinen anderen Geschmack als seinen; in dieser Enge ruht seine Kraft. Wir aber haben wie die Spanier die gefährliche Neigung, allem „gerecht“ zu werden. Deutsche wie Spanier verdauen zu gut, darum überessen sie sich in einem fort. Es gibt auch heute noch kein französisches Buch von Bedeutung, das nicht eine Woche später in den Händen deutscher und spanischer Leser wäre. Daß wir in den letzten Jahren allmählich doch auch mit den Hauptwerken der englischen Literatur vertraut wurden, deutet noch keineswegs auf Sinnesänderung. Es ist bloß ein Zufall, einem Einfall zu danken, dem Einfall des Buchhändlers Tauchnitz, dem England ein Denkmal setzen müßte. Man unterschätzt politisch noch immer die großen Wirkungen kleiner Ursachen. Das Schaufenster ist, durch das die Lektüre der Durchschnittsleser bestimmt wird. Man hat einen neuen Dichter nennen, über ihn streiten gehört, ist neugierig auf ihn geworden, vergißt das aber wieder, bis man durch ein Buch im Schaufenster an ihn erinnert wird. Bei Tauchnitz kam dazu noch die Zuverlässigkeit seiner Wahl. Soviel ich weiß, begann die Tauchnitz *Collection of British and American Authors* im Jahre 1841. Damit begann ein Verhältnis des deutschen Lesers aus der bürgerlichen Schicht zum englischen Geiste, ein vielleicht nicht ganz sicheres, oft unklares, aber lebendiges Verhältnis. Vorher herrschten unter den Büchern, „die man gelesen haben muß“, die französischen vor. Aber noch heute gibts keine spanischen Bücher, „die man gelesen haben muß“, obwohl, wie wir heute sind, Spanien uns mehr zu sagen hat als England und Frankreich. Gerade das spanische Problem der Selbstbesinnung auf die Tradition als beste Direktive zur rechten Zukunft, die für jedes Volk immer nur in seiner Vergangenheit liegt, ist ja jetzt auch das unsere. Und wenn Ricardo León immer wieder zur Entscheidung drängt, zur klaren Willensentscheidung Spaniens, entweder, sich selber aufgebend, den Import zu wählen, das Angebot der *flamantes modernistas*, der

degenerados, der *impulsivos* oder aber, den inneren Stimmen horchend, die Treue zur angestammten Überlieferung an Geist und Gemüt, die doch gar keinen anderen Beweis für sich mehr braucht, weil sie schon durch ihre Dauer allein genügend bezeugt ist, klingt uns das nicht, als wärs unser eigenes Gewissen, das da spricht? Schon Maurice Barrès hat immer wieder daran gemahnt, daß alles Leben nur ein „Rekapitulieren“ von Vergangenheiten ist, daß es unsere Toten sind, aus denen wir leben – *rien ne m’importe qui ne va pas fouiller en moi tres profond, reveiller mes morts, éveiller mes futurs!* Jedes einzelnen, aber auch ganzer Zeiten gefährlichstes Problem ist es, daß wir vor lauter Vergangenheit, die wir noch, und lauter Zukunft, die wir doch auch schon sind, kaum jemals einen Atemzug lang dazu kommen, einmal Gegenwart zu sein; Gestern bleibt uns, Morgen winkt uns, aber unser Verhältnis zum

56 Heute bezeichnet der Wunsch, es hinter | uns zu haben, denn dann erst, als Gestern erst, nimmt es Gestalt an.

Spanien hat uns, wie wir heute sind, mehr zu sagen als England und Frankreich. Was für unseren Geist, gar aber für unser Gemüt einst Europa war, davon klingt heute noch am ehesten in Spanien ein Abgesang. Wir selbst hinwieder können den Spaniern von Bedeutung sein, und vor allem eine Warnung. Dazu müßten wir aber einander erst wirklich kennen lernen. Darum bemühen sich die Spanier vorderhand mehr als wir. Es fehlt uns weniger am guten Willen als an Gelegenheit. Es fehlt uns vor allem an einem spanischen Tauchnitz. Der wird es freilich, da wir in der Schule zwar französisch und englisch lernen, spanisch aber nicht, schwerer als der englische haben: er müßte den spanischen Text mit einer deutschen Übersetzung begleiten. Wer französisch und gar vielleicht auch noch halbwegs italienisch spricht, wird sich beim Lesen von Übersetzungen, denen der spanische Text beigefügt ist, ohne Mühe des unbeschreiblichen Wohllauts bemächtigen, durch den die spanischen Erzähler noch weit über die natürliche Wurfkraft ihrer Einfälle hinaus wirken und in dem recht eigentlich der Zauber spanischer Erzähler liegt. Der Buchhandel scheint die, kaufmännisch zu sprechen, „Konjunktur“ für Spanisches erfaßt zu haben. Der Wiener Kunstverlag Anton Schroll gibt Lope de Vegas „Ausgewählte Komödien“ in einer, nach den bisher erschienenen sechs Bänden (Castelvines und Montesés, Richter von Zalamea, Jüdin von Toledo, Herzog von Biseo, König Ottokar und Die treue Hüterin)

zu urteilen, vortrefflichen Übersetzung von Dr. Wolfgang Wurzbach heraus und der Berliner Verleger W. J. Mörlins schickt sich an, der erwünschte spanische Tauchnitz zu werden, doch leider zunächst nur in Übersetzungen. Spanische Dichtung, auch spanische Prosa, zieht aber die Klangwirkung so stark mit in den künstlerischen Kalkül, daß ohne sie nicht bloß Versen, sondern eigentlich selbst schon einer eiligen Zeitungsnotiz sozusagen das Licht ausgeht. Übersetzungen denaturieren immer das Original, gar aber in Übersetzungen aus dem Spanischen, wenn man sich dabei des Originals entsinnt, bleibt davon oft eigentlich überhaupt nichts | übrig. Es ist durchaus nicht so paradox, als es zunächst 57 klingen mag, wenn ich jede Wette halten will, daß, wer, ohne spanisch zu verstehen, aber freilich mit Gehör, so daß für ihn Worte nicht bloß Zeichen sind, sondern vor allem Laute von inneren Gebärden, ein spanisches Gedicht vernimmt, daß der den Sinn dieses Gedichts reiner auffassen wird, als wenn er es in einer der üblichen, übrigens sozusagen ganz richtigen, aber doch des Widerklangs entbehrenden Übersetzungen liest. Spanisch will mit den Ohren gelesen sein; der Spanier bemächtigt sich offenbar seiner Eindrücke stets zunächst akustisch – vielleicht sogar wenn er ein Augenmensch ist, ein Maler, wie man ja manche Grecos auch doch erst völlig inne wird, wenn man sie sozusagen als Partituren nimmt. Wenn also Mörlins wirklich den schönen Ehrgeiz hat, unser spanischer Tauchnitz zu werden, wofür vielleicht niemals der Augenblick günstiger war als jetzt, sowohl bei uns wie in Spanien, das allein ja heute noch die große Tradition unversehrt bewahrt, in diesem letzten Wohnort Europas, so darf er sich nicht verhehlen, daß uns mit Übersetzungen nicht geholfen wird, weil es in der Eigenart der spanischen Dichtung liegt, unübersetzbar zu sein, vielleicht überhaupt, jedenfalls ins Deutsche, daß ferner für Ausgaben spanischer Texte die Leser fehlen, weil vorderhand erst Wenige bemerken, daß Spanisch gerade jetzt daran ist, wieder eine Weltsprache zu werden, und daß er also zunächst auf Wirkung und Erfolg nur hoffen kann, wenn er sich zu zweisprachigen Ausgaben entschließt, die den spanischen Text mit einer leserlichen Übersetzung begleiten. Er wage den Versuch (am besten zunächst etwa mit dem Quijote) und der Erfolg wird nicht bloß ihn verblüffen, sondern vermutlich sogar auch mich selbst!

EDITORISCHE NOTIZ

Diese Ausgabe des „Burgtheater“ folgt dem Text der Erstauflage in der Wiener Literarischen Anstalt (WILA), Wien und Berlin 1920. Die Ausgabe der „Schauspielkunst“ folgt dem Text der Erstauflage im Verlag von Dürr und Weber, Leipzig 1923. Die Ausgabe von „Notizen zur neueren spanischen Literatur“ folgt der Erstauflage im Verlag von Georg Stilke, Berlin 1926.

Der ursprüngliche Seitenumbruch ist im Text durch „ | “ markiert und die Zahl der neu beginnenden Seite jeweils in der Marginalspalte vermerkt. Ergänzungen des Herausgebers sind in eckige Klammern gesetzt.

Offensichtliche Satzfehler wurden berichtet. Orthographische Besonderheiten wurden nur dann berührt, wenn aus Schreibweisen im übrigen Text ersichtlich ist, dass es sich um Fehler handelt. Modernisiert wurden die aus typografischen Gründen nicht gesetzten Umlaute bei Großbuchstaben (also etwa „Ä“ statt „Ae“), sofern es sich nicht um Trema („Aeronaut“) oder Eigenname handelt („Aeneas“). Die in den Erstausgaben meist hervorgehobenen fremdsprachigen Zitate und Titel wurden durchgehend kursiv gesetzt. In die Interpunktion wurde nur eingegriffen, wenn Verständnisschwierigkeiten entstehen könnten. Eine Ausnahme bildet die stillschweigende Ersetzung doppelter Anführungszeichen („...“) durch einfache (‘...’) innerhalb bereits geöffneter Anführungszeichen; alle anderen Eingriffe in den Text werden ausgewiesen.

Korrigiert wurden demgemäß folgende Stellen:

- S. 4 unösterreichischer Intellektueller statt unösterreichischer Intellektuellen
- S. 6 gerade zunichte statt gerade zu nichte

- S. 7 das Extemporieren abzustellen **statt** des Extemporieren abzustellen
- S. 8 seelischen Aufwand **statt** seelichen Aufwand
- S. 15 muß Kurz-Bernardon **statt** muß Kurtz-Bernardon
- S. 15 Arlecchino **statt** Arlechino
- S. 15 Galli-Bibienas **statt** Galli-Bibianas
- S. 19 eingedenk bleibt **statt** eingedenkt bleibt
- S. 22 und so liegt **statt** und sv liegt
- S. 28 Costenoble **statt** Kostenoble
- S. 28 etwas Fürstliches **statt** etwas fürstliches
- S. 31 um ein Jahrzehnt **statt** um ein Jahrzent
- S. 33 achtzehn Jahre gefront **statt** achtzehn Jahre gefrohnt
- S. 34 Christine Enghaus **statt** Christine Enghans
- S. 34 Weh' dem, der lügt **statt** Weh dem der lügt [auch in der Folge korrigiert]
- S. 44 gesegneten, augenfrohen, leichthörigen **statt** gesegneten augenfrohen, leichthörigen
- S. 45 hinter den Kulissen **statt** hinten den Kulissen
- S. 46 ein Spross **statt** ein Sprosse
- S. 51 der unbestochenen Natur **statt** der unbestochener Natur
- S. 51 Klein Eyolfs **statt** klein Eyolfs
- S. 51 Gerhart Hauptmann **statt** Gerhart Hauptmann
- S. 70 erlauben, so salopp **statt** erlauben, o salopp
- S. 74 dick zu werden, freilich nicht **statt** dick zu werden freilich nicht
- S. 83 daß der Antike **statt** das der Antike
- S. 83 Bünker **statt** Bunker
- S. 84 Ratio et Institutio **statt** Ratio et Jnstitutio
- S. 92 I am the man, I suffer'd **statt** I am the man, i suffer'd
- S. 94 Selbstverleugnung fährt, ja **statt** Selbstverleugnung führt, ja
- S. 96 Heinrich Marr **statt** Heinrich Moor
- S. 97 La Roche **statt** Laroche
- S. 103 aus mißverständener Natürlichkeit **statt** aus misverständener Natürlichkeit

- S. 106 den Münchener Plan einzuholen **statt** den Münchener Plan auszuholen
- S. 106 aus der ganzen Welt erhoffte **statt** aus der ganzen Welt verhoffte
- S. 112 für sich allein hervorzubringen vermag **statt** für sich allein hervorbringen vermag
- S. 122 des heiligen Benedikt uns geschehen ist **statt** des heiligen Benedikt der uns geschehen ist
- S. 124 Entweder-Oder. Spanisch ist, **statt** Entweder-Oder, Spanisch ist,
- S. 125 Juan de la Cruz **statt** Juan de la Curz
- S. 126 Iñigo **statt** Inigo
- S. 126 gegen den anderen auszuspielen. **statt** gegen den anderen ausspielen.
- S. 126 Schreckensregiment eines vorherrschenden **statt** Schreckensregiment eins vorherrschenden
- S. 127 habhaft werden **statt** handhaft werden
- S. 130 „Gespinst“, ganz dünn nur **statt** „Gespinnst“, ganz dünn nur
- S. 131 Benoits „l’Atlantide“ die **statt** Benoits „l’Atlantide“, die
- S. 133 der Geringsten Stolz **statt** der geringsten Stolz
- S. 139 Erwin Rohdes **statt** Erwin Rhodes
- S. 142 der Katholik obsiegt [...] wieder. **statt** der Katholik siegt [...] wieder ob.
- S. 142 Defende la vida **statt** Difende la vida
- S. 146 auch ein solcher strenger Wächter **statt** auch einem solchen strengen Wächter
- S. 146 leise Gereiztheit **statt** leise Gereizheit
- S. 151 Ortegas Geschichtsbetrachtung **statt** Ontegas Geschichtsbetrachtung
- S. 152 Daß der Hidalgo **statt** Das der Hidalgo
- S. 153 Heimweh **statt** Heimeh
- S. 154 Ibáñez **statt** Ibañez [auch in der Folge korrigiert]
- S. 155 die ausdrückliche Versicherung **statt** der ausdrücklichen Versicherung
- S. 156 seit 1908, jahrelang **statt** seit 1908, Jahrelang

- S. 157 eigentlich immer **statt** eigentlich immr
- S. 161 Alcalá de los Zegries **statt** Alcaba de los Zegries
- S. 163 Fernán Caballero **statt** Fernan Caballero
- S. 165 wenn sich jemand auf den Kopf **statt** wenn sich Jemand
auf den Kopf
- S. 168 des Originals entsinnt **statt** das Originals entsinnt

ÜBERSETZUNGEN

Von Daniela Finzi (Französisch) und Alfred Dunshirn (Altgriechisch
und Latein)

- S. 9 friget enim poesis sine theatro : denn es erkaltet der Dichter
ohne Aufführung
- S. 9 Ratio et Institutio Studiorum : Studienordnung
- S. 10 Commedia : Kommödie
- S. 10 battaglia : Schlacht
- S. 12 Pater Comicus : Theaterspielleiter
- S. 13 P.[raemisso] T.[itulo] : mit Voraussetzung des Titels
- S. 15 Arlecchino : Harlekin, Hanswurst
- S. 37 Palästra : Ringplatz
- S. 68 Saltimbanques : Gaukler
- S. 69 Pour émouvoir . . . : Um zu rühren, darf man nicht gerührt
sein
- S. 71 Théâtre libre : freies Theater
- S. 72 Habitué : Stammgäste
- S. 84 friget enim poesis sine theatro : denn es erkaltet der Dichter
ohne Aufführung
- S. 84 Ratio et Institutio Studiorum : Studienordnung
- S. 87 P.[raemisso] T.[itulo] : mit Voraussetzung des Titels
- S. 92 I am the man . . . : Ich bin der Mann, ich litt, ich war dort
. . . Ich fragte die verletzte Person nicht, wie sie sich fühlt,
ich selbst werde die verletzte Person
- S. 102 Allotria : Albernheiten
- S. 123 Amphiktyonen : loser Städteverbund
- S. 123 Synedrium : Sitzung
- S. 124 por un ochavo . . . : für eine Kupfermünze bietet er sich an,
Anwalt vor dem Gericht Gottes zu sein

- S. 125 arrobamiento : Entrückung, Extase
- S. 125 Sumo Saber : höchstes Wissen
- S. 125 Saber no sabiendo : nicht wissendes Wissen
- S. 125 docta ignorantia : belehrte Unwissenheit
- S. 125 de si mismo desfallece : von sich selbst abfallen
- S. 125 en un subido sentir ... : in ein überrasgendes Gefühl des göttlichen Wesens
- S. 125 divinal esencia : göttliches Wesen
- S. 126 Rompe la tela ... : Zerreiße den Schleier dieses süßen Zusammentreffens
- S. 126 Divide et impera : Teile und herrsche
- S. 126 ἀνέχου καὶ ἀπέχου : halte aus und halte dich fern
- S. 127 Ordinator : Einrichter, Schöpfer
- S. 128 Compañia de Jesus : Gesellschaft Jesu [Fähnlein Jesu]
- S. 129 governo ladro! : räuberische Regierung!
- S. 130 Pundonor : Ehrgefühl
- S. 130 honra es aquella ... : die Ehre ist, was im anderen gründet
- S. 130 del otro recibe ... : vom anderen empfängt der Mensch die Ehre
- S. 131 La Capitane : Flaggschiff
- S. 131 l'Atlantide : Atlantis
- S. 131 Omne imperium iis solum ... : Jede Herrschaft wird nur durch diejenigen Künste bewahrt, durch die sie anfänglich erworben wurde.
- S. 131 alma inspiradora de la tradición : inspirierenden Seele der Überlieferung
- S. 133 Yo naci en dos extremos ... : Ich wurde in zwei Extremen geboren, die sind Lieben und Hassen
- S. 135 ingenioso Hidalgo [Don Quijote de la Mancha] : geistreiche Edelmann [Don Quijote de la Mancha]
- S. 135 quijotismo : Quijotismus
- S. 135 Vida de [Don Quijote y Sancho] : Leben von [Don Quijote y Sancho]
- S. 136 Renacimiento : Renaissance, Wiedergeburt
- S. 136 Del sentimiento trágico ... : Über das tragische Gefühl des Lebens in den Menschen und in den Völkern

- S. 136 Soliloquios y Conversaciones : Selbstgespräche und Konversationen
- S. 136 locura : Irrsinn, Verrücktheit
- S. 136 locura quijotesca : quijotischer Irrsinn
- S. 136 loco : [der] Irre, Verrückte
- S. 136 tonto : [der] Dumme, Tor
- S. 136 Omnium scientiarum princeps, Salmantica docet. : Die Universität von Salamanca, die Anführerin in allen Wissenschaften, lehrt.
- S. 137 El Krausismo : Der Krausismus
- S. 139 Revenant : Wiedergänger
- S. 140 viam inveniendi communia . . . : einen Weg, die gemeinsamen und eigentümlichen Urgründe in jeder Wissenschaft zu finden
- S. 140 ars magna et ultima : große und abschließende Kunst
- S. 140 Dissertatio de arte combinatoria : Abhandlung über die Kombinatorik
- S. 140 quijotista : quijotistisch
- S. 141 Vivir es darse . . . : Leben ist sich geben, sich fortsetzen; und sich fortsetzen und sich geben ist sterben
- S. 141 un anticipado gustar la muerte : ein Vorgeschmack auf den Tod
- S. 141 El amor es hermano . . . : Die Liebe ist Bruder, Sohn und zugleich Vater des Todes, der seine Schwester, seine Mutter und seine Tochter ist
- S. 141 for nothing worthy . . . : für keine Sache von Wert kann ein zweifelsfreier Beleg erbracht, noch dieser ausgeschlossen werden
- S. 142 inmortalizador : Unsterblichmacher
- S. 142 inmortalización : Unsterblichmachung
- S. 142 lo vital : das Lebenswichtige
- S. 142 Defende la vida : Verteidige das Leben
- S. 142 E hizo bien : Und er tat gut [daran]
- S. 142 la lucha reciente . . . : der aktuelle Kampf gegen den kantischen und fideistischen Modernismus ist ein Kampf um das Leben

- S. 142 no satisfice a la razón : [sie] befriedigt den Verstand nicht
 S. 142 razón : Verstand, Vernunft
- S. 143 La rabia científicista : die wissenschaftliche Wut [Tobsucht]
 S. 143 πολλά φρονέοντα μηδενὸς κρατέειν : viel zu wissen und nichts zu vermögen
- S. 144 nihilista, aniquiladora : nihilistisch, vernichtend
 S. 144 Vanitas vanitatum, et omnia vanitas! : Nichtigkeit der Nichtigkeiten und alles Nichtigkeit!
- S. 144 Plenitud de plenitudes, y todo plenitud : Fülle der Füllen und alles Fülle
- S. 144 id est : das heißt
- S. 145 rima generatrice : [von dem] erzeugenden Reim
- S. 146 égotiste : Egotist
- S. 146 España invertibrada : wirbelloses [rückgratloses] Spanien
- S. 146 El Tema de Nuestro Tiempo : Das Thema unserer Zeit
- S. 147 Meditaciones del Quijote : Meditationen von Quijote
- S. 147 Para un mediterráneo ... : Für einen Mediterranen ist nicht das Wesen eines Dinges das Wichtigste, sondern seine Anwesenheit, seine Gegenwärtigkeit: an den Dingen bevorzugen wir das lebendige Gefühl der Dinge.
- S. 148 Los mediterráneos que ... : Mediterrane, als die wir klar denken, sehen klar.
- S. 148 el mundo de Goethe ... : die Welt Goethes zeigt sich uns nicht in einer unmittelbaren Weise
- S. 148 res : Sachen, Dinge
- S. 148 C'est un ouvrage profondément farce : Das ist ein Werk, das zutiefst eine Farce ist
- S. 148 una atmósfera comtista : eine comtistische Atmosphäre
- S. 149 una anotación : eine Notiz
- S. 149 Europa invertibrada : wirbelloses [rückgratloses] Europa
- S. 149 En Europa no hay no desea : In Europa gibt es kein Wünschen
- S. 149 un talento de carácter imperativo : eine Begabung von zwingendem Wesen
- S. 149 Histoire de France : Geschichte Frankreichs
- S. 152 seguir a los mejores : den Besten folgen

- S. 152 seguir : folgen
- S. 152 Hidalgo : Edelmann
- S. 152 Grandes de España : die Würdigen [Mächtigen, Adeligen]
Spaniens
- S. 154 Los cuatro jinetes del Apocalipsis : die vier Reiter der
Apokalypse
- S. 154 Illustrated London News : Illustrierte Londoner Nachrichten
- S. 154 [Alphonse XIII.] démasqué : Entlarvter [Alphonse XIII]
S. 154 [beschuldigt deshalb den König] jouer au [Kaiser] : beschuldigt deshalb den König, Kaiser zu spielen
- S. 154 Ses romans et le roman . . . : Seine Romane und der Roman seines Lebens. Mit 50 Illustrationen versehenes Werk
- S. 154 Sangre y Arena : Blut und Sand
- S. 154 Mare nostrum : unser Meer
- S. 155 bon enfant : gutes Kind [im Sinne von: unkompliziert, freundlich]
- S. 155 enfant terrible : schreckliches Kind [im Sinn von: Bürger-schreck]
- S. 155 de premier jet : spontan
- S. 156 Colonia Cervantes : Kolonie Cervantes [von Vicente Blasco Ibáñez gegründete Kolonie im Norden Argentiniens]
- S. 156 histoire de Girondins : Geschichte der Girondisten
- S. 157 boche : Deutscher [abwertend]
- S. 157 español, que vale tanto como latino o griego : Spanier, was ebenso viel Wert ist wie Lateiner [Römer] oder Grieche
- S. 157 europeización : Europäisierung
- S. 158 lo que nos falta . . . : was uns fehlt ist folgendes: Erinnerung, um nicht die Dinge zu vergessen, die wir bereits wissen
- S. 158 Professional : Fachmann
- S. 158 la noble lengua castellana : die edle kastilische [spanische] Sprache
- S. 158 el país de vida más . . . : das Land des stärksten, tiefsten und spirituellsten Lebens
- S. 158 medio español, medio francés : halb spanisch, halb französisch

- S. 158 la más prosaica, enjuta y uniforme : die prosaischste, trockenste und einförmigste
- S. 158 que versos no hiciera . . . : welche Verse hätte er nicht gemacht, mit dieser, unserer für die Nuance so zarten und geschmeidigen, an nachahmenden Harmonien so reichen, für den musikalischen Geschmack so süßen Sprache
- S. 159 Real Academia : Königliche Akademie
- S. 160 El Principe Escondido : Der verborgene Fürst
- S. 161 Casta de Hidalgos : Adelsstand
- S. 161 Comedia sentimental . . . : Rührselige Komödie, Alcalá aus dem Geschlecht der Zegries, Die Liebe der Lieben
- S. 161 Los Centauros : Die Zentauren
- S. 161 Amor de Caridad : Liebe der Armen
- S. 161 Lira de bronce : Leier aus Bronze
- S. 161 Alivio de Caminantes : Erleichterung der Fußgänger
- S. 161 Los caballeros de la Cruz : Die Ritter des Kreuzes
- S. 161 Europa tragica : tragisches Europa
- S. 161 La escuela de los Sofistas : Die Schule der Sophisten
- S. 161 La voz de la Sangre : Die Stimme des Blutes
- S. 161 Renacimiento : Renaissance [Wiedergeburt]
- S. 162 mucho más que en el texto . . . : [es liegt] vielmehr als im Text, in der Inspiration und in der innigen Kraft der Konzepte
- S. 163 Escenas montañas : Bergszenen
- S. 163 ultraismo : Ultraismus [antimodernistische Literaturbewegung nach 1918]
- S. 164 La Esfinge Maragata : Die Sphinx aus Magateria [Gebiet in der spanischen Provinz León]
- S. 164 El metal de los muertos : Das Metall der Toten
- S. 164 Autobiographia : Autobiografie
- S. 166 Collection of British and American Authors : Sammlung britischer und amerikanischer Autoren
- S. 166 flamantes modernistas : glänzende Modernisten
- S. 167 degenerados : Degenerierte [Entartete]
- S. 167 impulsivos : Impulsiven

- S. 167 rien ne m'importe ... : Nichts, was nicht in meinem Innersten mich aufwühlt, mein Vergangenes erweckt, meine Schicksale wachruft, ist mir wichtig.

PERSONENVERZEICHNIS

Unsichere Identifizierungen und fehlende Angaben sind durch „?“ gekennzeichnet. Anspielungen wurden, soweit möglich, aufgelöst.

A

Adolph, Johann Baptist
(1657-1708), 15, 55
Adrian, Karl (1861-1949), 9, 83
Aeneas s. *Homer*, 121
Aischylos (525-456 v. Chr.), 55
Alceste s. *Christoph Willibald Gluck*,
18
Alexander der Große (356-323 v.
Chr.), 57
Alfonso XIII. de España
(1886-1941), 154
Alkofer, Aloysius ?, 125
Altenberg, Peter (1859-1919), 164
Alxinger, Johann Baptist von
(1755-1797), 24
Anschütz, Heinrich (1785-1865), 1,
2, 32, 97, 102
Antier, Benjamin d.i. Benjamin
Chevrillon (1787-1870), 94
Antoine, André (1858-1943), 71
Antonius s. *William Shakespeare*, 44
Anzengruber, Ludwig (1839-1889),
44, 51
Appia, Adolphe (1863-1928), 59
Aristoteles (384-322 v. Chr.), 140
Armand Duval s. *Alexandre Dumas*
films, 69
Augustin Markus gen. „Der liebe
Augustin“ (1643-1685), 136,
137
Augustinus von Hippo (354-430),

127

Augustus, Gaius Octavianus
Augustus (63 v. Chr.-14 n.
Chr.), 121

B

Bahr, Alois (1834-1898), 1, 3
Bahr-Mildenburg, Anna
(1872-1947), 78, 95
Balzac, Honoré de (1799-1850), 76,
164
Barrès, Maurice (1862-1923), 146,
167
Bassermann, Albert (1867-1952),
96
Baudius, Auguste verh. Wilbrandt
(1843-1937), 39, 97
Bauernfeld, Eduard von
(1802-1890), 30, 31, 34, 39
Baumeister, Bernhard (1827-1917),
43, 51, 73, 97
Bayer-Bürck, Marie (1820-1910), 1,
95
Bazan, Emilia Pardo (1851-1921),
163
Beduzzi, Antonio (1675-1735), 15
Bellomo, Joseph d.i. Joseph von
Zambiasi (1754-1833), 25
Benedikt von Nursia (um 480-547),
122
Benoit, Pierre (1886-1962), 131

- Bernardon d.i. Joseph von Kurz, 15,
16, 90
- Bidermann, Jakob (1578-1639), 21
Biseo s. Lope de Vega, 167
- Bismarck, Otto (1815-1898), 82
- Bizet, Georges (1838-1875), 121
- Blake, William (1757-1827), 163
- Blanc, Louis (1812-1882), 156
- Bleibtreu, Hedwig (1868-1958), 50,
96
- Bolívar, Simón (1783-1830), 136
- Bonn, Ferdinand (1861-1933), 51,
96
- Bourget, Paul (1852-1935), 80
Bovary s. Gustave Flaubert, 148
- Boßler, Marie verh. von Bruck
(1835-1919), 39
- Brahm, Otto (1856-1912), 51, 52,
97, 109, 111, 113
- Brandes, Georg (1842-1927), 47,
139
- Braun, Peter von (1758-1819), 19,
27
- Březina, Otokar (1868-1929), 153
- Brockmann, Johann Franz
(1745-1812), 23, 95
- Bünker, Johann Reinhard
(1863-1914), 9, 83
- Burckhard, Max (1854-1912), 3,
28, 37, 44-46, 48, 49, 51-53,
60, 62
- Buridan, Johannes (um 1300-nach
1358), 146
- Burkhardt, Carl August Hugo
(1830-1910), 61
- Burnacini, Lodovico (1636-1707),
15
- C**
- Caballero, Fernán d.i. Cecilia Böhl
de Faber y Larrea
(1796-1877), 163
- Caesar, Gaius Iulius (100-44 v.
Chr.), 121
- Calderón de la Barca, Pedro
(1600-1681), 13, 24, 27, 31,
52, 73, 87, 162
- Calpe (Verleger) ?, 146
- Cansinos-Assens, Rafael
(1882-1964), 163
- Carducci, Alessandro (17. Jhdt.),
10
- Carducci, Giosué (1835-1907), 145
Carmen s. Georges Bizet, 121
- Cecchini, Pier Maria (1563-1645),
15
- Cenodoxus s. Jakob Bidermann*, 21
- Cervantes Saavedra, Miguel de
(1547-1616), 125, 133-137,
139, 140, 142, 143, 147-149,
156, 162, 168
- Clavigo s. Johann Wolfgang Goethe*,
26, 92
- Clotilde s. Victorien Sardou*, 72
- Comte, Auguste (1798-1857), 148
- Conrad, Paula (1860-1938), 97
- Coquelin cadet d.i. Alexandre
Honoré Ernest C. (1848-1909),
69, 70
- Costenoble, Karl Ludwig
(1769-1837), 28, 32
- Courths-Mahler, Hedwig
(1867-1950), 156
- Cusanus d.i. Nikolaus von Kues, 125
- Czernin von und zu
Chudenitz, Johann Rudolf
(1757-1845), 33
- D**
- D'Annunzio, Gabriele (1863-1938),
73, 163
- Danton, Georges (1759-1794), 156
- Darwin, Charles (1809-1882), 148
- Daumier, Honoré (1808-1878), 133,
134
- David, Louis (1748-1825), 163
- Dawson, Bogumil (1818-1872), 69,
96

- Defoe, Daniel (1660-1731), 80
 Deinhardstein, Johann Ludwig (1754-1859), 34
 Devrient, Ludwig (1784-1832), 59, 90, 95
 Devrient, Max (1857-1929), 38
 Dickens, Charles (1812-1870), 164
 Diderot, Denis (1713-1784), 69
 Diepenbrock, Alphons (1862-1921), 125
 Dingelstedt, Franz von (1814-1881), 3, 36, 40, 42-44, 53, 60, 105-108, 110, 111
 Dionysos, 9, 10, 37, 58, 80, 90
 Disraeli, Benjamin (1804-1881), 43
 Dóczi, Lajos (1845-1918), 1, 44
 Döring, Theodor (1803-1878), 96
Don Carlos s. Friedrich Schiller, 2, 51, 52
Don Gutierre s. Joseph Schreyvogel, 31
Don Quijote s. Miguel de Cervantes Saavedra, 125, 133-137, 139, 140, 142, 143, 147-149, 156, 168
Donna Diana s. Joseph Schreyvogel, 31
 Dostojewski, Fjodor Michailowitsch (1821-1881), 89, 164
 Duhr, Bernhard (1852-1930), 61
Dulcinea del Toboso s. Miguel de Cervantes Saavedra, 143
 Dumas, Alexandre fils (1824-1895), 69
 Dumas, Alexandre père (1802-1870), 1
 Durieux, Tilla d.i. Ottilie Godeffroy (1880-1971), 98
 Duse, Eleonora (1858-1924), 69, 72-74, 94
- E**
 Einstein, Albert (1879-1955), 146, 147
- Elizabeth I. von England (1533-1603), 80
 Endl, Friedrich (1857-1945), 62
 Enghaus, Christine d.i. Johanne Engehausen (1815/1817-1910), 34
 Enzinger, Moriz (1891-1975), 61
 Epiktet (um 50-um 125), 126
Epimenides s. Johann Wolfgang Goethe, 21, 23, 89, 112
 Eskeles, Bernhard von (1753-1839), 28
 Espina, Concha (1869-1955), 164
 Eysoldt, Gertrud (1870-1955), 97, 98
- F**
Fabricius s. Adolf von Wilbrandt, 72
Falstaff s. William Shakespeare, 73
 Faschinger, Johann gen. Fäscheyer (Seiltänzer), 15
Faust s. Johann Wolfgang Goethe, 19, 44
 Fé, Fernando (Verleger), 136
 Felipe IV. de España (1605-1665), 160
 Ferdinand III. von Österreich (1608-1657), 9, 14, 15
 Fichte, Johann Gottlieb (1762-1814), 137
 Fichtner, Karl (1805-1873), 1, 32, 38, 97
Fidelio s. Gustav Mahler, 53
Fiesco, Graf von Lavagna s. Friedrich Schiller, 23
 Flammarion, Ernest (1846-1936), 154
 Flaubert, Gustave (1821-1880), 148
 Fontane, Theodor (1819-1898), 50
 Frank, Katharina (1847-1918), 44
 Franz Josef I. von Österreich (1830-1916), 50, 115, 153
Franz Moor s. Friedrich Schiller, 52

- Freitag s. Daniel Defoe*, 80
 Freytag, Gustav (1816-1895), 42
 Frohn, Charlotte geb. Anno
 (1844-1888), 51
- G**
- Gabillon, Ludwig (1825-1896), 39,
 97
 Galdos, Pérez (1843-1920), 163
 Galli da Bibbiena, Ferdinando
 (1657-1743), 15
 Galli da Bibbiena, Francesco
 (1659-1739), 15
 Gallitzin, Amalie von (1748-1806),
 19
 Gallmeyer, Josefine (1838-1884),
 95
 Garrick, David (1716-1779), 94, 95
 Gautsch von Frankenthurn, Paul
 (1851-1918), 28
 Georg II. von Sachsen-Meiningen
 (1826-1914), 108, 110, 111,
 116
 George, Heinrich d.i. Georg Schulz
 (1893-1946), 96
 Gindler, Andre
 (Hanswurst-Darsteller), 15
 Girardi, Alexander (1850-1918), 95
 Glasenapp, Carl Friedrich
 (1847-1915), 62
 Glossy, Karl (1848-1937), 25, 30,
 61
 Gluck, Christoph Willibald
 (1714-1787), 17, 18
 Gnaeus Pompejus Magnus (106-48
 v. Chr.), 121
 Gnaeus Pompejus Magnus d. J.
 (um 78-45 v. Chr.), 121
 Goethe, Johann Wolfgang
 (1749-1832), 4, 18-21, 23-27,
 31, 33, 36, 41, 44, 47, 58, 61,
 62, 67, 72, 82, 89-92,
 102-104, 109, 112, 131, 138,
 145, 147, 148, 151, 152, 161
- Götz von Berlichingen s. Johann
 Wolfgang Goethe*, 23, 26, 31,
 44, 92
 Goldoni, Carlo (1707-1793), 48
 Gothein, Percy (1896-1944), 128
 Gottsched, Johann Christoph
 (1700-1766), 6
 Goya y Lucientes, Francisco de
 (1746-1828), 162, 163
 Goßmann, Friederike (1836-1906),
 39
 Gracián, Balthasar (1601-1658),
 138
 Greco d.i. Dominikos
 Theotokopoulos (um
 1541-1614), 162, 168
 Grillparzer, Franz (1791-1872), 1,
 8, 27, 30-34, 40, 44, 61, 108,
 165
 Grimm, Jacob (1785-1863), 40,
 144, 159
 Großmann, Stefan (1875-1935), 97
Göldenstern s. Michael Klapp, 44
Göldenstern s. William Shakespeare,
 44
 Gundolf, Friedrich d.i. Friedrich
 Leopold Gundelfinger
 (1880-1931), 20, 62
- H**
- Häusser, Ludwig (1816-1867), 73
 Hafner, Philipp (1735-1764), 16, 55
 Haizinger, Amalie geb. Morstadt
 (1800-1884), 34, 97
 Halm, Friedrich (1806-1871), 34
Hamlet s. William Shakespeare, 1,
 31, 108, 110
 Hanswurst, 5, 7, 8, 13-17, 20, 22,
 23, 25, 43, 45, 52, 53, 86-88,
 111, 114
 Harmonist, Max (1864-1907), 74
 Hartmann, Ernst (1844-1911), 9,
 38, 83

- Hartmann, Helene geb. (1867-1928), 154–158
 Schneeberger (1843-1898), 97
 Hasdrubal (270-221 v. Chr.), 121
 Hauptmann, Gerhart (1862-1946), 51
 Hebbel, Friedrich (1813-1863), 2, 30, 40, 61
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1770-1831), 142
Helena s. Johann Wolfgang Goethe, 21, 89, 112
Henry IV. s. William Shakespeare, 31
 Herder, Johann Gottfried (1744-1803), 31
Hero s. Franz Grillparzer, 1, 30
 Herodot (490/480-424 v. Chr.), 143
 Herzlieb, Wilhelmine (1789-1865), 145
 Hevesi, Ludwig (1843-1910), 52
 Hiob, 9, 83
 Hire, Jean de la d.i. Adolphe d'Espie (1878-1956), 131
 Höflich, Lucie d.i. Helene Lucie von Holwede (1883-1956), 96
 Hofbauer, Clemens Maria (1751-1820), 137
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (1776-1822), 59, 95
 Hoffmann, Josef (1870-1956), 59
 Hofmannsthal, Hugo von (1874-1929), 115
 Hohenfels, Stella (1857-1920), 44, 97
 Holbein, Franz Ignaz von (1779-1855), 28, 34
 Hollander-Lossow, Else von (1884-?), 161
 Holz, Arno (1863-1929), 51
Homais s. Gustave Flaubert, 148
 Homer, 121, 126, 131
- I**
 Ibáñez, Vicente Blasco
- (1867-1928), 154–158
 Ibsen, Henrik (1828-1906), 44, 47, 48, 51, 99
 Iffland, August Wilhelm (1759-1814), 32, 51, 95, 104
 Ignatius von Loyola (1491-1556), 126–128, 136–138
 Isidor von Sevilla (um 560-636), 122
Isolde s. Richard Wagner, 78, 141
- J**
 Jacobi, Friedrich (1743-1819), 31
 Jarno, Josef d.i. Josef Kohner (1866-1932), 51
Jarno s. Johann Wolfgang Goethe, 72
 Jessner, Leopold (1878-1945), 107
 Job d.i. Hiob, 9, 83
 Josef (Patriarch), 9, 83
 Josef I. von Österreich (1678-1711), 9, 14
 Josef von Nazareth, 11, 12, 85
 Joseph II. von Österreich (1741-1790), 7, 14, 17, 23, 28, 34, 42, 45, 48, 113
 Juan de la Cruz (1542-1591), 125, 126, 130, 138
Julia s. William Shakespeare, 23, 75
Jungfrau von Orleans s. Friedrich Schiller, 21
- K**
 Kainz, Josef (1858-1910), 3, 51, 78, 95, 97, 108–110
 Kant, Immanuel (1724-1804), 24, 134, 138, 140, 142, 143, 147
 Karl V. (1500-1558), 123, 124, 129
 Karl VI. (1685-1740), 9, 14, 17, 44, 114
 Kaunitz, Wenzel Anton (1711-1794), 14
 Kean, Charles (1811-1868), 94
 Kerr, Alfred (1867-1948), 137

- Kierkegaard, Søren (1813-1855), 139
- Klapp, Michael (1834-1888), 44
Klaudine s. Johann Wolfgang Goethe, 26, 92
- Klein Eyolf s. Henrik Ibsen*, 51
- Kleist, Heinrich von (1777-1811), 31
- Kleopatra s. William Shakespeare*, 44, 72
- Klettenberg, Susanne von (1723-1774), 19
- Klimt, Gustav (1862-1918), 59
- Klopfer, Eugen (1886/1888-1950), 96
- Kösel, Joseph (1759-1825), 124
- Kolb, Gustav (1798-1865), 106
- Korff, Arnold (1870-1944), 38
- Korn, Maximilian (1782-1854), 3, 32, 38, 97
- Kotzebue, August (1761-1819), 25, 27, 32, 90, 98
- Krastel, Friedrich (1839-1908), 97
- Krause, Karl Christian Friedrich (1781-1832), 137, 138
- Krauß, Werner (1884-1959), 96
- Kreisler, Johannes d.i. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, 59
- Kues, Nikolaus von (1401-1464), 125
- Kuh, Emil (1828-1876), 2, 61
- Kunst, Wilhelm d.i. Wilhelm Kunze (1799-1859), 96
- Kurz, Joseph von (1715-1784), 15, 16, 90
- L**
- La Roche, Carl (1794-1884), 34, 97
- Lagarde, Paul de (1827-1891), 161
- Lamartine, Alphonse de (1790-1869), 156
- Larbaud, Valery (1881-1957), 165
- Laube, Heinrich (1806-1884), 2, 3, 28, 34-43, 50, 53, 60, 62, 81, 98, 104, 109
- Lazavisse, Ernest (1842-1922), 149
- Lazarus, 9, 83
- Lear s. William Shakespeare*, 1, 2, 31
- Lehmann, Else (1866-1940), 97
- Leibniz, Gottfried Wilhelm (1646-1716), 140
- Leisching, Eduard (1858-1938), 62
- Lemaître, Frédéric (1800-1876), 94
- Leo III. (Papst) (um 750-816), 62
- León y Román, Ricardo (1877-1943), 157-162, 166
- Leopold I. (1640-1705), 9, 14, 15
- Leopold II. von Belgien (1835-1909), 155
- Lessing, Gotthold Ephraim (1729-1781), 1, 6, 7, 31, 33, 113
- Lévy, Kalmus gen. Calmann (1819-1891), 154
- Lévy, Michel (1821-1875), 154
- Lichtenberg, Georg Christoph (1742-1799), 94
- Lipmann, Perlin (1705-1768), 5
- Lipmann, Wurzbach (?-1725), 5
- Liszt, Franz (1811-1886), 31
- Löwe, Julie Sophie (1786-1852), 32
- Löwe, Konrad (1856-1912), 51
- Löwe, Ludwig (1795-1871), 1, 32, 95
- Lothar, Rudolf (1865-1943), 62
- Louis XIV. von Frankreich (1638-1715), 124
- Lucanus, Marcus Annaeus (39-65), 121
- Ludwig, Otto (1813-1865), 1, 73
- Ludwig I. von Bayern (1786-1868), 78
- Lullus Raymundus (1235-1315), 139, 140
- Luther, Martin (1483-1546), 158

M

Macbeth s. *William Shakespeare*, 103
 Mahler, Gustav (1860-1911), 53, 59, 60, 62
 Makart, Hans (1840-1884), 42
Mambrin s. *Miguel de Cervantes Saavedra*, 135, 140
 Maran, Gustav (1854-1917), 95
 Marc Aurel (121-180), 121
 Mareta, Hugo (1827-1913), 2
Maria Stuart s. *Friedrich Schiller*, 31
 Maria Theresia von Österreich (1717-1780), 14, 15, 17
 Markus (Evangelist), 140
 Marr, Heinrich (1797-1871), 96
 Martial, Marcus Valerius (40-102), 121
 Matkowsky, Adalbert von (1857-1909), 95
 Matthias I. (1557-1619), 15
 Maura y Montaner, Antonio (1853-1925), 162
 Maximilian II. von Bayern (1811-1864), 106
 Medelsky, Lotte (1880-1960), 50, 96
Meier Helmbrecht s. *Wernher der Gartenaeere*, 45
 Meinhold, Karl (1813-1888), 83
 Mercier, Désiré-Félicien-François-Joseph (1851-1926), 155
Mercutio s. *William Shakespeare*, 1
 Metternich-Sándor, Pauline von (1836-1921), 3
 Metternich-Winneburg, Leontine von (1811-1861), 3
 Meyer, Eduard (1855-1930), 146
 Michelet, Jules (1798-1874), 156
 Minato, Nicolò (um 1630-1698), 15, 55
 Mitterwurzer, Friedrich (1844-1897), 3, 43, 44, 48,

50–52, 68, 95, 97

Mittler, Ernst Siegfried (1785-1870), 138
 Möbius, W. J. (Verleger), 161
 Mörlins, W. J. (Verleger), 168
 Moissi, Alexander (1879-1935), 75, 76, 95
 Molière d.i. Jean Baptiste Poquelin (1622-1673), 16, 48
 Mommsen, Theodor (1817-1903), 146
 Moser, Koloman (1868-1918), 53, 59
 Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791), 23, 62
 Müller, Sophie (1803-1830), 32
 Müllner, Adolf (1774-1829), 30, 32

N

Nadler, Josef (1884-1963), iv, 19–21, 57, 61, 111
 Nagl, Johann Willibald (1856-1918), 61
 Napoléon Bonaparte (1769-1821), 82
Nathan s. *Gotthold Ephraim Lessing*, 1, 31
Neoterpe s. *Johann Wolfgang Goethe*, 21, 89, 91, 112
 Nestroy, Johann (1763-1834), 27
 Nestroy, Johann Nepomuk (1801-1862), 15, 27
 Neuberin, Karoline (1697-1760), 15, 113
 Neumann, Luise (1818-1905), 39
 Nicolai, Christoph Friedrich (1733-1811), 6
 Niese, Johanna "Hansi" (1875-1934), 96
 Nietzsche, Friedrich (1844-1900), 31, 47, 54–58, 62, 89, 112, 113
 Nissel, Franz (1831-1893), 1

- Novalis d.i. Friedrich von Hardenberg (1772-1801), 123, 128, 144
- Novelli, Ermete (1851-1919), 73, 74, 94
- Noverre, Jean Georges (1727-1810), 18, 88
- Nuth, Maria Anna (?-1752), 16
- O**
- Odilon, Helene (1865-1939), 99
- Oesterreich, Traugott Konstantin (1880-1949), 138
- Olbrich, Josef Maria (1867-1908), 53, 59
- Orska, Maria (1893-1930), 96
- Ortega y Gasset, José (1883-1955), 146-153, 159
- Othello* s. *William Shakespeare*, 103
- Ottokar* s. *Franz Grillparzer*, 30
- Ottokar* s. *Lope de Vega*, 167
- Otway, Thomas (1652-1685), 31
- P**
- Pálffy von Erdöd (1774-1840), 28
- Pallenberg, Max (1877-1934), 96
- Paläophron* s. *Johann Wolfgang Goethe*, 19-21, 25, 89, 91, 112
- Pandora* s. *Johann Wolfgang Goethe*, 21, 112, 147
- Paracelsus d.i. Philippus Theophrastus Aureolus Bombast von Hohenheim (1493-1541), 16
- Paulus von Tarsus (?-nach 60), 126, 141, 144
- Payer von Turn, Rudolf (1867-1932), 25, 61
- Pentheus, 59
- Pereda, José María de (1833-1906), 163
- Pfandl, Ludwig (1881-1942), 124
- Phidias (um 500-um 432 v. Chr.), 132
- Philipp II. s. Friedrich Schiller*, 2, 52
- Philipp II. von Spanien (1527-1598), 123, 129, 150
- Pichler, Caroline (1769-1843), 39
- Piesenham, Franz von d.i. Franz Stelzhamer, 45
- Piper, Reinhard (1879-1953), 134
- Pitollet, Camille (1874-1964), 154
- Pius IX. Papst d.i. Giovanni Maria Mastai-Ferretti (1792-1878), 142
- Pius X. Papst d.i. Giuseppe Melchiorre Sarto (1835-1914), 137
- Platon (428/427-348/347 v. Chr.), 144
- Porcius Festus (?-62), 141
- Prehauser, Gottfried (1699-1769), 16, 90
- Prometheus, 154, 164
- Publius Cornelius Scipio Africanus (235-183 v. Chr.), 121
- Pustet, Friedrich (1798-1882), 124
- Q**
- Quevedo, Francisco de (1580-1645), 138
- Quintilian, Marcus Fabius (35-um 96), 121
- R**
- Rachel d.i. Elisabeth Rachel Félix (1821-1858), 94
- Rambouillet, Catherine de Vivonne Marquise de (1588-1665), 39
- Ramlo, Marie (1850-1921), 97
- Raupach, Ernst (1784-1852), 32
- Reicher, Emanuel (1849-1924), 51, 74, 97
- Reinhardt, Max (1873-1943), 15, 52, 53, 59, 60, 77, 78, 81, 83, 108-111, 113, 115, 116

- Reinhold, Carl Leonhard
(1757-1823), 24
- Reitzenberg, Friedrich (?-1839), 96
*Renée de Saint Méran s. Alexandre
Dumas père*, 1
- Rettich, Julie geb. Gley
(1809-1866), 34, 97
- Riemann, Albert (1879-1967), 57,
95
- Rio, Julián Sanz del (1814-1869),
138
- Rittner, Rudolf (1869-1943), 51,
73, 97
- Robert, Emerich (1847-1899), 97
Robert Macaire s. Benjamin Antier,
94
- Robespierre, Maximilien de
(1758-1794), 163
Robinson Crusoe s. Daniel Defoe,
80
- Römpler, Alexander (1860-1909),
51
- Rohde, Erwin (1845-1898), 139
- Roland, Ida d.i. Ida Klausner
(1881-1951), 96, 98
- Rolland, Romain (1866-1944), 154
- Roller, Alfred (1864-1935), 53, 59
Romeo s. William Shakespeare, 23,
31, 75
Rosenkranz s. Michael Klapp, 44
Rosenkranz s. William Shakespeare,
44
- Rossi, Ernesto (1827-1896), 94
- Rousseau, Jean-Jacques
(1712-1778), 24
- Rüthling, Bernhard (1834-1881),
73
- S**
- Saar, Ferdinand von (1833-1906),
33, 44
- Sacco, Johanna geb. Richard
(1754-1802), 23, 95
- Sainte-Beuve, Charles Augustin
(1804-1869), 146
- Sallust, Gaius Sallustius Crispus
(86-35/34 v. Chr.), 131
- Salmerón, Marcos (1588-1648),
160
- Salvini, Tommaso (1829-1915), 94
*Sancho Pansa s. Miguel de
Cervantes Saavedra*, 125, 133,
135, 142, 148, 149
- Sandeau, Leonard (1811-1883), 36
- Sándor de Szlavnicza, Móric
(1805-1878), 3
- Sandrock, Adele (1863-1937), 50,
95
- Santos, Francisco (1617-1697), 124
Sappho s. Franz Grillparzer, 30
- Sardou, Victorien (1831-1908), 37,
72
- Saudek, Emil d.i. Adalbert
Österreicher (1862-1935), 153
- Sauer, Oscar (1856-1918), 51, 97
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph
(1775-1854), 137
- Scherer, Wilhelm (1841-1886), 153
- Schiller, Friedrich (1759-1805), 2,
21, 23, 24, 31, 41, 46, 47, 51,
52, 73, 107, 110
- Schlegel, Friedrich (1772-1829),
144
- Schleich, Carl Ludwig (1859-1922),
93
- Schlenther, Paul (1854-1916), 34,
52, 116
- Schlesinger, Sigmund (1832-1918),
1
- Schliemann, Heinrich (1822-1890),
iv, 57
- Schlosser, Julius von (1866-1938),
9, 83
- Schnitzler, Arthur (1862-1931), 51
- Schnorr von Carolsfeld, Julius
(1794-1872), 57, 95
- Schreyvogel, Gottfried (?-1784), 24

- Schreyvogel, Joseph (1768-1832), 3, 23-34, 40, 53, 60, 61, 81, 91, 92, 104, 165
- Schröder, Friedrich Ludwig (1744-1816), 23, 81, 90, 95, 104
- Schröder, Sophie (1781-1868), 32, 95
- Schröder-Devrient, Wilhelmine (1804-1860), 57, 95
- Schroll, Anton (1854-1919), 167
- Schubert, Franz (1797-1828), 40
- Schulz, Friedrich (1762-1798), 24
- Schurig, Arthur (1870-1929), 62
- Schwind, Moritz von (1804-1871), 40
- Seiglière s. Leonard Sandeau*, 36
- Semiramis s. Christoph Willibald Gluck*, 17
- Seneca (um 1-65), 12, 15, 83, 121
- Serna, Ramón Gómez de la (1888-1963), 164, 165
- Sévigné, Marie de Rabutin-Chantal Marquise de (1626-1696), 39
- Sextus Pompejus Magnus (um 67-35 v. Chr.), 121
- Shakespeare, William (1564-1616), 1, 2, 23, 26, 27, 31, 44, 55, 72, 73, 75, 80, 92, 100, 103, 108, 110
- Silvia Settala s. Gabriele D'Annunzio*, 73
- Simmel, Georg (1858-1918), 147
- Sokrates (469-399 v. Chr.), 30
- Sombart, Werner (1863-1941), 147
- Sonnenfels, Joseph von (1732/1733-1817), 5-7, 13, 15, 17, 18, 21, 56
- Sonnenenthal, Adolf von (1834-1909), 3, 38, 72, 97
- Sorma, Agnes (1862-1927), 97
- Specht, Richard (1870-1932), 62
- Speidel, Ludwig (1830-1906), 17, 23, 29, 39, 43, 44, 47, 62, 98, 106
- Spengler, Oswald (1880-1936), 146
- Spinoza, Baruch (1632-1677), 31
- Starhemberg, Ernst Rüdiger von (1638-1701), 10
- Stefan, Paul d.i. Paul Stefan Grünfeld (1879-1943), 62
- Stella s. Johann Wolfgang Goethe*, 26, 92
- Stelzhamer, Franz (1802-1874), 45
- Stifter, Adalbert (1805-1868), 2
- Storck, Wilhelm (1829-1905), 125
- Stranitzky, Josef Anton (1676-1726), 16, 90
- Strauß, David Friedrich (1808-1874), 56
- Strindberg, August (1849-1912), 51
- Sudermann, Hermann (1857-1928), 51
- T**
- Tannhäuser (?-nach 1265), 44
- Tauchnitz, Carl Christoph Traugott (1761-1836), 166-168
- Tennyson, Alfred (1809-1892), 141
- Teresa von Avila (1515-1582), 125, 126, 136, 138
- Teuber, Oscar (1852-1901), 61
- Thimig, Helene (1889-1974), 96
- Thimig, Hugo (1854-1944), 43, 44
- Thomas von Kempen (um 1380-1471), 160
- Tieck, Ludwig (1773-1853), 33
- Traianus, Marcus Ulpius (53-117), 121
- Treßler, Otto (1871-1965), 51
- Tristan s. Gustav Mahler*, 53, 59
- Tristan s. Richard Wagner*, 78, 95, 141
- Troeltsch, Ernst (1865-1923), 139
- U**
- Ueberweg, Friedrich (1826-1871),

- 138
 Uhl, Friedrich (1825-1906), 24
 Uhland, Ludwig (1787-1862), 159
 Unamuno, Miguel de (1864-1936),
 135-146, 159
 Urbanitzky, Grete von (1891-1974),
 165
- V**
 Varnhagen von Ense, Rahel
 (1771-1833), 39
 Vega, Lope Felix de (1562-1635),
 130, 133, 162, 167
 Velázquez, Diego Rodríguez de
 Silva y (1599-1660), 162
 Verlaine, Paul (1844-1896), 158
 Vollmer, Arthur (1849-1927), 97
- W**
 Wagner, Josef (1818-1870), 1, 3,
 97
 Wagner, Richard (1813-1883), 21,
 31, 54-60, 62, 78, 89, 95, 112,
 141
Wallenstein s. Friedrich Schiller, 21,
 31
 Weber, Max (1864-1920), 147
 Weilen, Alexander von (1863-1918),
 61
 Weinhold, Karl (1823-1901), 9
 Weiskern, Friedrich Wilhelm
 (1711-1768), 16
 Werner, Zacharias (1768-1823),
 145
 Wernher der Gartenaere (13. Jhdt.),
 45
 Wessely, Josefine (1860-1887), 44
 West, Karl August d.i. Joseph
 Schreyvogel, 33
 West, Thomas d.i. Joseph
 Schreyvogel, 33
 Whitman, Walt (1819-1892), 92,
 139, 153
 Wieland, Christoph Martin
 (1733-1813), 24
 Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich
 von (1848-1931), 146
 Wilbrandt, Adolf von (1837-1911),
 72
 Wildauer, Mathilde (1820-1878),
 34
 Wilde, Oscar (1854-1900), 165
 Wilhelm I. von England
 (1027/28-1087), 121
*Wilhelm Meister s. Johann
 Wolfgang Goethe*, 67, 72, 92,
 104
Wilhelm Tell s. Friedrich Schiller,
 31, 73
 Wilhelmi, Friedrich Wilhelm
 (1788-1852), 32
 Witt, Lotte (1870-1938), 51
 Wittmann, Hugo (1839-1923), 29
 Wolter, Charlotte (1834-1897), 50,
 95
 Wurzbach, Wolfgang von
 (1879-1957), 168
 Wycherley, William (1640-1716),
 31
- Z**
 Zedlitz, Joseph Christian von
 (1790-1862), 30, 34
 Zeidler, Jakob (1855-1911), 61
 Ziegler, Klara (1844-1909), 47, 98