

sein: der Mann, irgendeine Kunst in irgendeine Richtung zu weisen, sind Sie nicht. Dazu drehen sich Ihnen noch zu viel Mühlräder im Kopf. Ihre Kraft langt noch nicht mal, um bereits Vorhandenes richtig zu interpretieren. Sie werden mir dies zwar verübeln, aber ich habe es Ihnen bewiesen!

Höchst amüßant ist auch die Methode, mit der Herr v. Levezow mir nachrechnet, wie ich in der Praxis meine „graue Theorie oft glänzend selbst widerlegt“ hätte. Er nimmt ein „drahtliches Beispiel, damit wir klar werden“. „Das schöne Gedicht, das so beginnt:“

Zh bin der reichste Mann der Welt.

Meine silbernen Vachten
schwimmen auf allen Meeren.

Und dann fragt er: „Ist da kein Pathos?“ Es würde mich aufrichtig schmerzen, Herr v. Levezow, falls da in Sinne von „durchtitten gleich durchlebt“ kein Pathos wäre. Nur, wo in meiner grauen Theorie sieht ein solches bestritten? „Haben die Worte ihren ursprünglichen Wert?“ Segen wir lieber, wie an einer anderen Stelle meiner Selbstanzeige steht, ihren „natürlichen“ Wert, ein Ausdruck, der wahrscheinlich vielen sofort verständlicher sein wird, und ich muß abermals sagen: es würde mich aufrichtig schmerzen, falls sie ihn nicht hätten! Wenigstens hatte ich mir, als ich das Gedicht schrieb, redlich Mühe gegeben, seine Worte, wie ich dies fordere, weder aufzupusten, noch zu bronzieren, noch mit Watte zu umwickeln. Sollte mir dieses inbesseren dennoch passiert sein, so begriffe ich allerdings sehr wohl, daß dieses dann ein Zeugnis gegen mich als Prakticus sein würde, aber nie würde es in meinem Schädel gehn, daß es zugleich auch gegen meine Theorie spräche. „Der klingt dies Meer wie Salzwasser?“ Wie Salzwasser? Ich muß zum drittenmal sagen: es würde mich aufrichtig schmerzen, falls es so klinge! Habe ich verlangt, daß es so klinge? Ich habe meines Wissens nur verlangt, daß es nicht mehr wie „Amphitrite“ klingen sollte. Mir scheint, „Salzwasser“ wäre genau derselbe Fehler, nur nach der andern Seite. „Amphitrite“ wäre überwertet, „Salzwasser“ wäre unterwertet. Ich bin völlig zufrieden, wenn es wie „Meer“ klingt. Es thut mir also leid, Herr v. Levezow, aber ich bin durch Ihr „drahtliches Beispiel“ nicht „klar“ geworden.

Eine Unnahe übergehe ich. Es ist mir nicht möglich, mich mit allem aufzuhalten. Herr v. Levezow „glaubt fest an die Kulturmission des Dichters“ — wie nett von ihm — und fordert auf: „Neue Werte schaffen, nicht entwerfen; neu gebären, zum Leben wehen, nicht Götterdämmerung und Nirwana heraufzufen, wie es der consequente Naturalismus thun müßte.“ Da Herr v. Levezow mit diesem kostbaren „consequenten Naturalismus“ nach allem Vorausgegangen zu meinem Ergötzen offenbar mich und meine arme Selbstanzeige meint, bleibt mir nur lachend das Bedauern übrig, daß dieses erbarmungswürdige Institut seine verfluchte Pflicht wieder so schön veräußert hat. Götterdämmerung und Nirwana hätte es heraufzufen „müssen“ — anständigerweise! — und wieder, wie schon einmal, genau das directe Gegenteil davon hat es heraufzufen. Nämlich genau das selbe, was Herr v. Levezow erst heraufzufen möchte! Man sieht, es ist auf nichts mehr Verlaß in der Welt...

Zum Schluß noch eins: „Arno Holz thut unrecht, uns „Jungen und Jüngsten“ vorzuwerfen, wir hätten neue Formen ganz unbewußt gefunden.“ Ich habe dieses Unrecht nicht gethan. Ich habe den „Jungen und Jüngsten“ diesen Vorwurf, der in meinen Augen ein Lob gewesen wäre, und zwar ein ganz außerordentliches, nicht gemacht. Noch nie hat es sich für mich um mehrere neue Formen gehandelt, deren Möglichkeit ich bestreite, sondern stets nur um eine einzige. Nämlich um die, deren Princip ich durch meine Selbstanzeige festgelegt habe und zu der sich zu meiner Freude nun auch Herr v. Levezow bekennt, wenn allerdings auch widerwillen und mit Worten, die nicht aus denselben Buchstaben bestehen, wie ich sie selbst gewählt hatte. Und von dieser Form schrieb ich im Gegentheil ausdrücklich: „Andere, Jüngere, kamen erst später und waren zweifellos schon beeinflusst.“ Als ich vor nun schon sieben Jahren in dieser Form die ersten Proben gab, fiel meine gesammte journalistische Zeitgenossenschaft über mich her und für meine Gleichalterigen war ich „geistig bankrott“. Heute — „haben wir ja alle das!“ Ich war niedrig genug, dies in meiner Selbstanzeige voranzuführen. Als ich jener Proben Erwähnung that, schrieb ich: „Hatte die Kritik damals Recht, so stammten sie von einem Idioten. Unterdessen haben sie aber doch in der Stille gewirkt, und ich würde deshalb einigermaßen überrascht sein, wenn man mir heute versichern wollte, daß ich noch mit ihnen allein stünde.“ Es ist mir eine Genugthuung, mich mit meiner Prophezeiung nicht geirrt zu haben. Herr v. Levezow nennt das Princip, dem zuliebe ich damals meine anderthalb Ellen schrieb und das er jetzt das der „eingeborenen Form“ betiteln möchte, „sein“ Princip. Ich verzierte es „mein“ Princip zu nennen. Mir genügt, daß ich es aufgestellt habe und daß es bereits morgen das der ganzen Welt sein wird. Daß ich dabei nicht bloß an unser kleines Deutschland denke, ist selbstverständlich. Es wird mit der neuen Sprache in der Lyrik

gehn, wie mit der neuen Sprache im Drama. Retardierende Momente, und kämen sie auch von allen Seiten und zu Duzenden, werden ihre universelle Ausbreitung nicht hindern können. Bei solchen Dingen, deren Wurzeln die tiefsten sind, rechnen erst Jahrzehnte.

Im übrigen, glaube ich, wird es jetzt den Ausschlag geben, nicht, in welche mehr oder minder adäquaten Abstracta man die Theorie einpöfelt — eine Sorge, die wir getrost denjenigen unter unseren Enkeln überlassen dürfen, die ihr Laßern zu Privatdocenten machen wird — sondern, bis zu welchem Grade es uns gelingen wird, sie mehr und mehr durch die Praxis zu geben. Und da wird es mich dann von allen vielleicht am meisten freuen, wenn man in Wien längt mit demselben Eifer dabei ist, mit dem hier in Berlin schon eine ganze Gruppe arbeitet.

Wilmersdorf-Berlin.

Arno Holz.

Maurice Maeterlinck auf der Bühne.

(Zur Aufführung von „Pelleas und Melisande“ in einer Matinee des Akademisch-literarischen Vereines zu Berlin.)

Maeterlinck mag sich gefreut haben, als ihm das Telegramm des Regisseurs den „großen Erfolg“ seiner Dichtung meldete; Maeterlinck würde geweiht haben, wenn er diesen „großen Erfolg“ gesehen hätte. Ein kleiner Kreis war bei den still poetischen Szenen ergriffen; die große Menge fiel mit rohem Handklatschen immer dann ein, wenn ein Schauspieler durch „gutes Spiel“ ein Stück des Maeterlinckschen Märchens geistig todgeschlagen hatte.

Ich will den Veranstalter und dem Regisseur der Aufführung das Geständnis machen, daß wahrscheinlich auf keiner anderen Bühne das Stück wesentlich besser gespielt worden wäre. Wir haben eben keinen Theaterkünstler, der ästhetisch feinfühlig genug wäre, für ein solches Märchenpiel den Stil zu finden: den Stil, der ebenso in der Decoration, wie in den Gesten und der Sprache der Spieler herrschen müßte. Der Grundirrtum des ganzen Unternehmens war die oberflächliche Anschauung, die Dichtung, die in allem ihr Profil Contrast gegen jeden Naturalismus ist, lasse sich in den Formen unserer Bühne ausdrücken, die in allem von naturalistischen Tendenzen beherrscht wird.

Ich möchte hier nicht die ganze Frage Maeterlinck aufrollen. Mag man ihn etwas höher oder etwas geringer bewerten, seine Art ist so eigen, daß im wesentlichen kein Streit bestehen kann. Er will Lieben und Hassen und Leiden von Menschen erzählen, die im äußeren mit keiner Wirklichkeit zusammenhängen, und in denen gerade deshalb die einfachsten Grundtöne menschlichen Empfindens am deutlichsten klingen. Nicht an die Wirklichkeit erinnern, das ist sein Ziel; das Ziel, das absolut seine Mittel bestimmt. In den Tagebuchblättern, in denen ein Freund des jungen Böcklin die Neußerungen des Meisters aufgezeichnet hat, ist von einem gleichen Ziel die Rede: Böcklin hält es für notwendig, seinen Gestalten Kleider zu erfinden, die an keine historische Tracht anknüpfen. Da ist plattlich für den Bildner gesagt, was ebenso für den Dichter gilt. „Seltsam“ muß alles in Maeterlincks Dichtung sein: seltsam die Natur und die Häuser, in denen seine Menschen leben, seltsam die Sprache, in der sie reden. Diese Sprache ist vielleicht die höchste künstlerische Qualität seiner Werke. Dasselbe, was die um Stefan George durch ein Angebot künstlich fremdartiger Wortbildungen setzen erreichen, erreicht er immer durch die größte, durch eine kindliche Einfachheit. Er gibt den Worten, die der Gebrauch abgeschliffen und glatt gemacht hat, ihre ursprüngliche Kraft und Tiefe und Bedeutung zurück; es ist, als wären sie nie gebraucht. Jemand läßt seinen Menschen sagen: „ich liebe dich“, und wir lächeln. Maeterlinck läßt es sagen und es klingt in unsere Seele und weckt eine Welt von Empfindungen. Und aus dem Geist der jungen Menschen, die in der Urzeit des Geschlechtes so sprachen, findet er eigene Bilder. Das höchste Glück spricht: „Alle Sterne fallen auf mich!“ In dieser Sprache kann er mit stärkerer Wirkung naive Gedanken sagen. Das tiefste Mitleid spricht: „Wär ich der liebe Gott, mir thät' ein Menschenherz doch recht, recht leid...“

Mehr braucht man nicht zu wissen, um die Forderungen an eine Aufführung dieser Dichtungen aufzustellen. Aber deutlicher werden sie noch für den besonderen Fall begründet sein, wenn man sich den Inhalt von „Pelleas und Melisande“ in die Erinnerung zurückruft.

Goland, König Artels Enkel, ein nicht mehr junger, ernster und verständiger Mann, ist ausgezogen, auf des Königs Wunsch sich ein zweites Weib, seinem Sohndnen eine zweite Mutter zu werben. Auf dem Weg an den Hof des Nachbarreiches findet er, im dichten Walde verirrt, am Bache die holde Melisande, die schweren Schicksalen entflohen, verzweifelt dort zu sterben hofft. Er führt die Schöne mit sich fort, und sie wird sein Weib. Sie kommen in seine Heimat. Auf einer Insel, mitten in einem waldigen Park, in den selten ein Lichtstrahl dringt, liegt das halb verfallene, finstere Schloß seiner Väter, auf verpestetem Grunde, ein Anglißhaus. Unglück laftet auf dem Lande, die Menschen sterben vor Hunger, und der

Feind droht. Man lebt dort ohne Sonne und Freude. Die helle Melisande kann so nicht leben. Nur einer ist's, der ihr gleicht, der Bruder Golands, der sehnsüchtige Träumer Velleas. Sie fürchten sich beide, da sie zuerst einander sehen: eined untlie Ahnung zeigt ihnen ihr Schicksal. Dies Schicksal ist ihre Liebe. Langsam, den unschuldigen Herzen unbewußt, wächst sie empor. Sie können nicht von einander, aber sie scheuen sich, allein zu sein; sie schauen sich mit großen Augen an und weinen. Und langsam mit ihrer Liebe wächst in Golands Seele Angst und Eifersucht; er forschet und sucht, und da sie, im nächtlichen Park allein, ihn, das rächende Schwert in der Hand, neben sich fühlen, fünden sich ihre Lippen zum ersten Kusse. Da trifft sein Schwert den Bruder, er verwundet das Weib und dann sich selbst. Sie stirbt, nicht an der kleinen Wunde; sie stirbt dem Geliebten nach. Und Goland verzehrt sich in bitterem Schmerz über die großartige That.

Das alles ist nicht in festgefügter Scenenfolge, sondern in einzelnen lyrisch gestimmten Bildern erzählt. Keine Empfindung wird klar und bewußt ausgesprochen, und doch empfinden wir durch Worte, die ganz anders sagen, hindurch, wie diese Empfindungen mit unendlicher Kraft diese Menschen beseligend und quälend. Ein dramatischer Nerv geht durch das Ganze und gibt ihm die innere Einheit.

Muß man beweisen, daß ein solches Stück nicht in den üblichen Formen unserer Bühne gespielt werden kann? Schon rein äußerlich gereichen die Verwandlungen, wenn Decorationen und Requisiten verwendet werden, die Stimmung. Dann erinnern diese Dinge einmal an historische Tragödien, das anderemal an moderne Stücke; ein Saal in Arkel's Schloß kann nicht aussehen wie der Ritteraal, eine Stelle in Arkel's Wald nicht wie der Park, den unsere Bühnen besitzen. Keine realistische Decoration wird dieser „seltsamen“ Natur gerecht werden. Und man kann gleich hinzufügen: kein realistisches Spiel der „seltsamen“ Sprache.

Ist es deshalb überhaupt nicht Bühnenmöglich? Ich glaube: durchaus. Nur müssen die Formen andere sein. Kurz ausgedrückt: wie die Formen unserer Bühne von der historischen und realistischen, so müssen die der Maeterlinck-Bühne von der stillisierenden Malerei abgezogen werden. Im Jahrhundert Böcklins muß man Maeterlinck inszenieren können. Wenn man es nicht kann, so zeigt das, daß unsere Regie die Fühlung mit der bildenden Kunst nicht haben, und die Bühne ihrer Eigenart nach durchaus nicht entbehren kann, und der die Bühnenkunst immer ihre entscheidenden Fortschritte verdankt hat. Die Weiminger sind ohne Piloti, das Deutsche Theater ist ohne Liebermann und Uebe nicht denkbar.

Maeterlinck, das ist mir nach der Aufführung zweifellos geworden, kann nur so gespielt werden: Die Bühne wird sehr stark verkleinert, das Milieu wird ausschließlich durch stillisierte Prospekte gegeben. Die Spieler stehen in immer dem Hauptton angepaßten Gewändern gegen den Grund, das Bild muß reliefartig wirken. Sie bewegen sich wenig, in langsamen klaren Geisten, sie sprechen gedämpft und mit wenigen Accenten. Die Bilder wechseln, indem Haus und Bühne einen Augenblick verdunkelt werden.

Solche Regie wird nur jemand machen können, der enge Verbindung mit der Malerei hat. Eine der „Seceffionen“ sollte sich der Sache einmal annehmen. Daß es geht, haben einzelne gelungene Bilder gezeigt; daß auch die Schauspieler zu folgen vermögen, hat am klarsten vielleicht Louise Dumont in der Rolle der alten Königin bewiesen. Sie kam dem Stil ganz nahe. Wilma von Mayburg, die einst als „München“ Halbes „Jugend“ zum Siege verhalf, verrieth alle Qualitäten für die holde Melisande; ein wenig bewußte Leistung, und sie hätte sie im Geiste Maeterlinck's gespielt. Die Männer kamen viel weniger aus dem gewohnten Geleise heraus; Matkowsky hat den „großen Erfolg“ gemacht.

Berlin.

Fritz Stahl.

Drei Einacter von Arthur Schnitzler.

Paracelus, Schauspiel in einem Act. Die Gefährtin, Schauspiel in einem Act. Der grüne Katadu, Grotteske in einem Act. Erstaufführung im k. k. Hofburgtheater am 1. März 1899.

Die drei Einacter, welche am 1. März 1899 im Burgtheater zum erstenmale aufgeführt wurden, sind von demselben Dichter und sind ihrem Umfange nach geeignet, zusammen einen Theaterabend zu füllen. Das, meine ich, erklärt und rechtfertigt vollständig den Wunsch des Dichters und die Bereitwilligkeit des Directors, aus ihnen auch thatsächlich einen Theaterabend zu machen. Und da der Dichter selbst weder durch einen Gesamttitel, noch in anderer Weise irgend einen innerlichen Zusammenhang angedeutet hat, erachte ich mich auch der Aufgabe für enthoben, nach einem solchen zu suchen, und zwar umso mehr, als man solche Zusammenhänge, wenn man einmal anfängt, auf ihre Entdeckung auszugehen, in jeder beliebigen Permutation sämtlicher seit dem Sündenfalle der ersten Menschen — im Paradies gab es noch keine Dramen — geschriebenen Stücke finden kann.

Das wirklich innere Gemeinsame der drei Einacter liegt eben darin, daß sie alle drei von Arthur Schnitzler sind, einem Wiener

Dichter, der nicht nur über eine starke Begabung verfügt, sondern der auch mit rastlosem Eifer und wachsender Strenge gegen sich an seiner künstlerischen Fortbildung arbeitet. Ja, wenn auch in jedem der drei Stücke zufällig ein wirklich erfolgter oder doch als möglich gedachter Ehebruch in irgend einer Weise eine Rolle spielt, so nehme ich doch keinen Anstand, offen zu sagen, daß trotzdem allen dreien ein sittlicher Ernst zugrunde liegt. Dem nicht der Gegenstand der Darstellung, sondern die Art derselben ist entscheidend für den sittlichen oder unsittlichen Charakter eines Kunstwerkes.

„Ihr seid ein Gefindel, meine lieben, verehrten Mitmenschen,“ sagt Arthur Schnitzler. Das hören nun die Leute ganz gerne, wenn man die lieben, verehrten Anwesenden ausnimmt. Wenn uns aber der Dichter Situationen und Charaktere vorführt, wie sie auch bei den lieben, verehrten Anwesenden vorkommen können, dann sind viele Leute beleidigt und jagen, das ist ein unmoralisches Stück, das ist ein unmoralischer Autor. Sie genießen mit Vergnügen die schuldigen Ehebruchskomödien, wenn sie sehen, man will sie nur tadeln und amüsieren; sie sind aber moralisch indigniert, wenn die Sache einen ernstlichen Hintergrund hat, wenn man an dem schön drapierten Faltenwurf des zur allgemeinen Bürgeruniform gehörigen Tugendmantels rührt und die Hülle etwas zu lüften versucht.

Da haben wir gleich das erste Stück, den „Paracelus“. An sich vielleicht nur eine niedliche Kleinigkeit. Etwas befremdend vielleicht durch die Einführung des Hypnotismus und der Suggestion, nicht deshalb etwa, weil man zweifelt, ob zu Paracelus Zeiten derlei bekannt und möglich war, sondern weil die Menschen in derlei animistisch-spiritistischen Dingen auch heute noch nicht skeptisch verhalten. Aber gerade dort, wo die Möglichkeit eines Fehltrittes in die Seele einer als brav und tugendhaft geschilderten Frau hereinklingt, gerade dort liegt im Stück der gesunde, ja moralische Kern des Ganzen. Nicht jene Stelle meine ich, wo Justina im Banne der Hypnose sich fälschlich begangener Untreue zeigt; dessen bedarf der Dichter nur als Folie für die zweite Suggestion, für die zwangsweise Erschließung der Seele zur Wahrheit. Aber wenn wir einmal tugendhaft gehandelt haben, so sind wir so hochmüthig, daß wir in dem ausgesprochenen Gedanken, es hätte auch anders kommen können, eine Beleidigung erblicken. So tief steht die Freude an der äußeren Wertheiligkeit in uns, daß wir unsere Tugend nur als unser Verdienst betrachten und nichts davon hören wollen, daß Erziehung, Umgang, tausend äußerlichkeiten an ihr Theil haben, daß es vielleicht nur eines Zufalles bedürft hätte, sie kläglich zu Fall bringen. Wo ist der Mensch, der so vermessend sein darf, zu sagen, er wäre unter allen Umständen gut und ehrlich geworden, die Frau, die behaupten kann, sie wäre bestimmt tugendhaft geblieben, auch wenn schon dem Kinde Kaster und verderbliches Beispiel täglich nahegetreten, dem heranwachsenden Mädchen Noth und Verführung auf jedem Schritt begegnet wären? Und so ist es genug Ehre für die Frau, daß sie gekämpft und geliegt hat, der Dichter erniedrigt sie nicht, wenn er uns andeutet, sie hätte wohl schließlich unterliegen können, falls weitere Verführung ihr nicht erspart geblieben wäre, er zeigt uns nur, in das innere der menschliche Seele hineinleuchtend, einen echt menschlichen Zug, den unserer Schwäche, einen Zug, auf dem auch hervorragende Religionsysteme aufgebaut sind, und den zum künstlerischen Motiv zu nehmen wir sichtlich nennen dürfen, wenn auch die Handlung, die als möglich angedeutet wird, eine unsittliche ist.

Am meisten Erfolg von den drei Dramatens hatte das zweite, „Die Gefährtin“. Mir hat es am wenigsten gefallen. Zwei edle Naturen sind zwei gewöhnlichen, oder wollen wir annehmen, zwei ungewöhnlich niedrigen gegenübergestellt: der Gattin und dem Freund, die mitammen durch Jahre den Gatten betrügen, aber nicht durch eine große, innere Leidenschaft unserer nachsichtigen Anteilnahme nähergerückt, sondern durch die Sinnlichkeit zusammengeführt, in brutaler Gewohnheit den sträflichen Verkehr fortsetzend. Der Liebhaber ist seit langem heimlich mit einer anderen verlobt: heimlich vor dem Gatten, aber nicht vor der Frau; denn die weiß alles, sie findet auch gar nichts dabei, sie hat das Verhältnis fortgesetzt und wäre wohl bereit gewesen, ruhig aus dem einfachen Ehebruche in den doppelten überzugehen — wenn sie nicht zufällig ein frühzeitiger Tod um den Gemüß dieses Doppel-Raffinates gebracht hätte. Man sage nicht, das gibt es nicht; ja, das gibt es. Aber etwas anderes gibt es nicht, nämlich einen solchen unglaublichen Eitel wie den Professor Robert Wilgram, der gewußt hat, daß sein Assistent seine Assistententätigkeit auch auf die Gattin des Chefs ausdehnt, der sich das ruhig gefallen ließ, der noch den armen Mann, dem der Tod sein Alles entziffen hat, im Herzen tief bedauert, der bereit war, den Armensten auf den Friedhof zu geleiten und ihn in seinen Armen aufzufangen, wenn er vor Schmerz zusammenbricht — und der ihn jetzt (ach, so viel zu spät!) entripft hinauswirft, weil er sich einbildet, der Liebhaber habe seine Frau betrogen! Nein, einen solchen Schafskopf gibt es nicht, und wenn, dann wollen wir ihn nicht als großdenkenden, edlen Mann, sondern eben als Schafskopf geschildert sehen und über ihn lachen. Wenn ihm dies