

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Mein Austritt aus dem Verbande des Karlsruher Hoftheaters

Kilian, Eugen

München [u.a.], 1905

Hofrat Dr. Bassermann als Regisseur.

[urn:nbn:de:bsz:31-38055](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-38055)

nierung leitet, muß sein Ehrgeiz doch darauf gerichtet sein, daß sämtliche an seiner Bühne stattfindenden Aufführungen möglichst gleichmäßige Vollendung und künstlerische Abrundung zeigen. Nur wenn seine künstlerische Hand in allen Vorstellungen bemerkbar ist, kann ein einheitliches Resultat erzielt werden. Auf die bloße Befriedigung persönlicher Ambitionen muß er mehr oder minder verzichten. Hofrat Bassermann war — wenigstens in der ersten Spielzeit seines Wirkens — nicht der gleichmäßig über dem Ganzen stehende Bühnenleiter, der allen Vorstellungen seine künstlerische Fürsorge zuteil werden läßt: er war eher eine Art von Konkurrent für seine Regisseure, deren Leistungen er naturgemäß mehr vom Standpunkt des rivalisierenden Kollegen, als von dem des über das Ganze sich freuenden Vorgesetzten beurteilen mußte. Es ist menschlich durchaus begreiflich, daß er sich bestrebt zeigte, auf seinen eignen Namen möglichst viel Ruhm und Anerkennung zu häufen. Für das Gedeihen des ganzen Kunstinstituts aber liegen hierin ungesunde und schädliche Zustände.

Hofrat Dr. Bassermann als Regisseur.

Zu seinem Debut als Regisseur wählte sich Hofrat Bassermann Shakespeares Julius Caesar, ein Werk, das er schon in Mannheim mit großem äußerem Erfolg inszeniert hatte, ein Werk, das dem Regisseur bekanntlich eine sehr schwierige, aber auch eine äußerst dankbare und lohnende Aufgabe stellt. Da Hofrat Bassermann zu seiner künstlerischen Einführung in Karlsruhe jedenfalls eine Vorstellung wählte, bei der er sicher war, sein Bestes zu geben, darf diese Aufführung wohl mit Recht als ein Gradmesser seines künstlerischen Willens und Könnens betrachtet werden. Dies rechtfertigt eine eingehende kritische Analyse dieser Vorstellung. Da sie mit rühmenswertem Ernst, mit hingebendem und aufopferungsvollem Eifer von dem Intendanten vorbereitet worden war — ich habe sämtlichen Proben des Stückes beigewohnt — darf sie, wie jede ernste künstlerische Arbeit, auch eine ernste, in alle Einzelheiten eingehende kritische Würdigung beanspruchen.

Die erste unentbehrliche Voraussetzung für die Aufführung eines klassischen Schauspiels, insbesondere eines Shakespeareschen Dramas, ist die literarische Einrichtung des Textes, d. h. die Feststellung der Striche und der mannigfachen kleinen Veränderungen, die die Uebertragung eines für das altenglische Theatergerüst geschriebenen Stückes auf die moderne Illusionsbühne notwendig macht. Die Einrichtung, die der Bassemannschen Inszenierung zugrunde lag, entsprach in der Hauptsache der traditionellen Form, in der die Tragödie auf vielen deutschen Bühnen heimisch ist. Sie beseitigte von ganzen Szenen: die 4. Szene des 2. Aktes, das Gespräch zwischen Portia, Lucius und dem Wahrsager, die 3. Szene des 3. Aktes, den Auftritt des Poeten Cinna mit den wütenden Bürgern, die 1. Szene des 4. Aktes, die Sitzung der Triumvirn, endlich einzelne Teile des 5. Aktes, so die schöne Sterbeszene des Titinius.

Diese Striche sind nicht zu billigen, umsoweniger in einem relativ so kurzen Stücke, wie es Julius Caesar ist, wo die Rücksicht auf die Dauer der Vorstellung oder die Ersparung einer Verwandlung nicht maßgebend sein darf für die Unterdrückung wertvoller dichterischer Bestandteile. Ein solcher wertvoller Bestandteil ist unleugbar die getilgte Szene des 2. Aktes, wo die um ihren Gatten beängstigte Portia den Knaben Lucius zum Kapitol entsendet. Mit vollem Rechte wurde diese kleine Szene, die von dem Auftritt in Caesars Haus zu der großen Kapitolszene in vorzüglicher Weise überleitet und für Portias Charakterbild von Wichtigkeit ist, von den Meinigern sowohl wie in den Bühnenbearbeitungen von Eduard Devrient und Vechelhäuser beibehalten. Sehr richtig weist vor allem Vechelhäuser darauf hin, daß Portias Austreten das düstere politische Gemälde des Stückes in äußerst wohlthätiger Weise unterbreche. „Hier allein gestattet der Dichter der Lyrik einen kleinen Ruhepunkt. Denselben, wie die meisten Bearbeitungen tun, durch Streichung der Szene mit Lucius und dem Wahrsager (II, 4) noch in seiner, ohnedies geringen Ausdehnung zu verkürzen, halte ich für eine Sünde am Drama, umso mehr als der Charakter Portias, wie er sich in der Gartenszene zeigt, erst durch den Gegensatz zitternder Besorgnis für den Gatten, welche die letzte Szene zeichnet, in das richtige Licht tritt und dem schönen Bilde edler Weiblich-

Feit seine individuelle Färbung gibt.“ Auch die prächtige, höchst charakteristische Szene des Poeten Cinna, die — obgleich bloß Episode — für das Bild der durch Antonius entfachten fanatischen Volksbewegung von Bedeutung ist, sollte bei der Aufführung nicht geopfert werden. Ein schwerer Mißgriff aber war die Streichung der den 4. Akt einleitenden Szene im Hause des Octavius, der Sitzung der Triumvirn, ein Mißgriff, der durch den Vorgang der Meininger nicht entschuldigt wird. Die Meininger, die im 5. Akte des Siesko auch die einleitende unentbehrliche und wundervolle Szene zwischen Siesko und dem alten Dogen beseitigten, haben sich in dieser Beziehung mancher unverzeihlichen Sünde schuldig gemacht. Die Unterredung der Triumvirn im 4. Akt des Caesar ist zur Kennzeichnung der politischen Lage unumgänglich notwendig. Sie hat auch deshalb an ihrem Platze zu bleiben, da die wichtige Gestalt des Octavius, des nachmaligen Caesar Augustus, schon an dieser Stelle und nicht erst im 5. Akt in dem Stück erscheinen muß. Schon im 3. Akt weisen zahlreiche Linien — ein feiner Zug der Dichtung — auf das bevorstehende Erscheinen Octavians in Rom hin. Als sich über dem 4. Akte der Vorhang hebt, muß das Bild des künftigen Caesaren, in dem sich die Asche des nutzlos Gemordeten gleichsam zu neuem Leben erhebt, lebhaftig vor den Augen des Zuschauers stehn. Eine solche Szene zu streichen, weil sie theatralisch vielleicht keine große Wirkung verspricht, ist eine unverzeihliche Barbarei gegen den Geist des Gedichtes. Ebensovienig geschmackvoll ist es, den vierten Akt, in Uebereinstimmung mit der allerdings vielfach üblichen gedankenlosen Theatersehablone, mit dem Verschwinden des Geistes und Brutus' Worten „Gut, zu Philippi!“ äußerlich effektiv zu schließen und das darauffolgende Gespräch des Brutus mit den Dienern zu streichen. Dem Effekt und dem guten Ausgang des Darstellers zuliebe wird hier eine eigenartige dichterische Schönheit vernichtet. Erst durch das nachfolgende Gespräch mit den Dienern, die in ruhigem Schlummer geruht haben, wird die Bedeutung des Geistes in die richtige Beleuchtung gerückt, und der Akt erhält durch diese kleine Szene einen weit feineren und stimmungsvolleren Ausklang als durch den auf den Beifall berechneten Effekt des üblichen Theaterschlusses. Selbst eine so sehr

auf die äußere Wirkung hin arbeitende Bühneneinrichtung des Caesar wie die bekannte Regiepartitur von Heinrich Jantsch (Zendel, Nr. 1100. 1101) hat, ganz zu schweigen von allen wertvolleren Bühnenbearbeitungen, diese Schlussszene des vierten Aktes beibehalten.

Diese Striche waren insofern bezeichnend, als sie schon in der literarischen Einrichtung der Tragödie auf eine charakteristische Eigenheit der ganzen Aufführung hinwiesen: eine starke Hervorhebung des äußern Effektes, dem — unter Vernachlässigung des dichterischen Gesamtbildes — alles geopfert wurde, was zu starken theatralischen Wirkungen nicht geeignet schien.

Was die übrige szenische Einrichtung des Stückes betrifft, so wurden die drei Straßenszenen des I. Aktes, wie meistens üblich, auf einen Schauplatz in unmittelbarer Folge zusammengelegt. Dies kann allerdings für die dritte Szene, die von der zweiten durch einen längeren zeitlichen Zwischenraum getrennt ist und in später Mitternacht unter einem fürchterlichen Unwetter spielt, nur auf Kosten ihrer eigentümlichen dichterischen Stimmung geschehen. Die finstere und grausige Nachtstimmung dieser Szene kann nur dadurch zur Anschauung kommen, daß sie durch eine Verwandlung von der vorangehenden Szenenreihe getrennt wird und einen eignen Schauplatz erhält.

Auch die Schlachtenzenen des 5. Aktes waren nach dem Vorbild der Meininger u. a. auf einen Schauplatz zusammengelegt. Es läßt sich darüber streiten, ob diese Anordnung zu billigen ist. Der Vorteil, den die Beseitigung aller Verwandlungen bietet, wird in Frage gestellt durch die starken Zumutungen, die an die Phantasie des Zuschauers gestellt werden. Dieser soll daran glauben, daß in der Zeit eines etwa in 25 Minuten sich ununterbrochen abspielenden Aktes zwei große Schlachten vor seinen Augen geschlagen und beendet werden. Das ist selbst in Anbetracht der besondern für die Theaterzeit geltenden Gesetze eine etwas starke Zumutung. Die Phantasie des Hörers wird jedenfalls unterstützt, wenn man eine oder zwei Verwandlungen für diesen Akt beibehält; diese Verwandlungen stören nicht, da sie mittels eines einfachen Prospektes in geringer Tiefe bei offener Bühne vollzogen werden können.

Für die Aufführung selbst bildet die wichtigste Grundlage die richtige Besetzung der Rollen. Besonders wichtig ist in Julius Caesar die Titelrolle. Denn die Charakterzeichnung des großen Julius ist ein sehr schwacher Punkt in dieser Tragödie. Der Zuschauer muß die Erinnerung an die Geschichtsstunde mitbringen, um an die Größe dieses wankelhaften und bramarbasierenden Vertreters des Caesarentums zu glauben. Um so verfehlt war es, diese Rolle einem Schauspieler anzuvertrauen, der weder in seiner korpusculenten äußern Erscheinung noch in seiner für die Wiedergabe geistig bedeutender politischer Persönlichkeiten ganz und gar nicht geschaffenen Eigenart irgend etwas zur glaubhaften Verkörperung dieser Gestalt mitbrachte. Die dichterischen Schwächen in der Charakterzeichnung mußten bei dieser Art der Darstellung besonders grell hervortreten. Die schon in dem Stück nicht völlig fernliegende Grenze der Lächerlichkeit wurde sehr hart gestreift, wenn dieser Caesar (II, 2) mit Calpurnia an einem runden Tischchen gemütlich beisammen saß, in einer Situation, die jeden Augenblick erwarten ließ, daß der Kammerdiener dem erlauchten Paar den Frühstückskaffee servieren werde. Der richtige Darsteller für die Rolle des Caesar war Wilhelm Wassermann, der schon gemäß seiner Erscheinung, seinem scharf geschnittenen Römerkopf und der ihm eignen vollendeten Kunst der Maske dafür prädestiniert gewesen wäre. Die von Wassermann bis dahin gespielte Rolle des Cassius konnte vortrefflich an Selix Baumbach übergehen, den geborenen scharfen Charakter- und Intrigantenspieler, der sich trotz der energischen Anstrengungen der Regie erfolglos bemühte, die raube Tugend des Brutus dem Zuschauer sympathisch und glaubhaft zu machen. Die Rolle des Brutus konnte wie bisher in Karlsruhe Josef Mark spielen, dessen Wesen und künstlerische Eigenart der rauhen Treuherzigkeit des Brutus jedenfalls weit mehr gewachsen war, als der geistigen Schärfe Caesars. Mit der Rolle der Calpurnia mußte sich die Darstellerin komischer Alten erfolglos abmühen, sich Lorbeern auf einem Gebiete zu erringen, das ihrer Begabung völlig fern lag, obwohl es an geeigneten Vertreterinnen für die beiden einzigen Frauenrollen des Stückes nicht gefehlt hätte und obwohl die Darstellerin selbst, von der Ueberzeugung durchdrungen, daß sie hier am falschen Platze stehe, den Inten-

danten vor Beginn der Proben flehentlichst gebeten hatte, sie vor der Verkörperung der Caesarengattin zu verschonen. Erst als die Erfahrung der ersten Vorstellung ihr Recht gegeben und sich auch die Presse in diesem Sinne geäußert hatte, wurde ihr die Rolle vom Intendanten, unter plötzlicher Preisgabe des bisher eingenommenen Standpunkts, abgenommen und mit einer neu engagierten jungen Schauspielerin besetzt.

In der schauspielerischen Wiedergabe des Stückes war eines zu loben, was auch von der gesamten Kritik als ein besonderer Vorzug der Vorstellung hervorgehoben wurde: die große Deutlichkeit, womit fast durchweg gesprochen wurde. Hofrat Bassermann hatte diesem Punkt außerordentliche Sorgfalt zugewendet, und dies war insofern verdienstlich, als die Deutlichkeit der Rede im Lauf der letzten Jahre, wohl infolge des begreiflichen Einflusses der modernen naturalistischen Schule, vielleicht nicht immer zu ihrem vollen Recht auf der Karlsruher Bühne gekommen war. Allerdings waren die Klagen über den Mangel an Deutlichkeit, die sich von Zeit zu Zeit wohl vernehmen ließen, in sehr vielen Fällen stark übertrieben. Man war in Karlsruhe in dieser Beziehung sehr verwöhnt. Es wurde selbst in gravierenden Fällen am Karlsruher Hoftheater nicht undeutlicher gesprochen, als es an ersten Berliner Bühnen, die als die gefeiertsten Pflegestätten des modernen Stils gelten, seit vielen Jahren gang und gäbe ist. Auch ist die nackte Deutlichkeit der Rede, obgleich an sich gewiß von Wichtigkeit, noch lange kein positiver künstlerischer Vorzug einer Vorstellung. Weit wichtiger noch als ein im technischen Sinne des Wortes deutliches Sprechen ist ein charakteristisches Sprechen, das dem besondern Charakter der Person, der dramatischen Situation und der Stimmung der Szene Rechnung trägt, vor allem ein Sprechen, das dem Sinn und der logischen Betonung die so vielfach vernachlässigte Beachtung schenkt. Nach dieser Seite, wo in allererster Linie die Nachhülfe des Regisseurs zur unumgänglichen Pflicht wird, war des Guten vielfach zu wenig geschehen, sodaß auch die neueinstudierte Caesar-Aufführung zahlreiche Beispiele jener unrichtigen und sinnlosen Betonungen aufwies, die ein besonderes Charakteristikum für die Klassikervorstellungen unsrer Bühnen bilden. Man konnte, um nur

ein bezeichnendes Beispiel herauszugreifen, in sämtlichen Auf-
führungen des Stückes Zeuge sein, wie Antonius jeder Wunde
Caesars eine Zunge wünschte,

die selbst

Die Steine Roms zum Aufstand würd' empören.

Die Inszenierung der beiden ersten Akte war in der Haupt-
sache zu loben; die Anordnung von Caesars Zug war gelungen
und lebendig, weniger die Rückkehr des Zuges, wo das wichtige
Gespräch zwischen Caesar und Antonius über den magern Cassius
nicht genügend zur Geltung kam, da die Figuren der beiden
Sprechenden sich von ihrer Umgebung nicht bedeutend genug
abhoben und zum Teil von den davor und viel zu nahe stehenden
Kindern gedeckt wurden. Die wichtige Figur des Wahrsagers
war von der Regie nicht genügend herausgearbeitet worden.
Das Unheimliche, das von dieser Gestalt in Ton und Gebahren
ausgehen muß, fehlte vollständig, desgleichen der psychologische
Reflex bei Caesar, auf dessen abergläubisches Gemüt die Reden
des Wahrsagers einen gewissen Eindruck hervorrufen müssen.
Dieser Eindruck muß in Caesars Spiel sehr scharf zum Ausdruck
kommen.

Die Worte:

Er ist ein Träumer: laßt ihn gehn und kommt!

darf Caesar nicht ohne jeden Einschnitt nach der Warnung
des Wahrsagers in unerschütterlicher Gemütsruhe sprechen;
der Darsteller muß vielmehr eine große Pause machen, sein Blick
ist prüfend auf die unheimlichen Züge des Warners gerichtet,
dann reißt er sich gewaltsam von dem auf seiner Seele lastenden
Eindruck los und spricht jene Worte mit erkünstelter Ruhe, mehr
wie um sich selbst zu beruhigen, als innerlich überzeugt von dem,
was über seine Lippen geht.

Die folgende große Szene zwischen Brutus und Cassius
war schauspielerisch sehr sorgfältig und gut von dem Intendanten
ausgearbeitet worden; sie gehörte zum Besten der ganzen Vor-
stellung. Namentlich der Darsteller des Brutus dankte der Regie
viele vortreffliche Winke für Haltung und Bewegung.

Seltsam, mehr eigenartig, als schön und dem Stile der
Dichtung entsprechend, war die Inszenierung der nächtlichen

Gartenszene im zweiten Akt. Die Verschworenen steckten während dieser ganzen Szene wie in einen Klumpen geballt zusammen und bewegten sich, auf das engste an einander gedrückt, einem Rattenkönig vergleichbar, auf der Bühne herum. Ein einleuchtender Grund für diesen auf den ersten Eindruck vielleicht nicht unwirksamen, aber doch stark gekünstelten und absichtlichen Effekt war nicht zu erkennen. Der Garten des Brutus ist zweifellos abgelegen und dem Zugang der Öffentlichkeit entzogen; das Heimliche der Verschwörung braucht auf keinen Fall dadurch zum Ausdruck zu kommen, daß die Verschworenen — ebenso unnatürlich wie unschön — unablässig die Köpfe eng zusammenstecken. Die Figuren konnten sich infolge dieser Anordnung nicht entwickeln, es fehlte jedes Auflösen und Zusammentreten in verschiedene Gruppen, Brutus selbst, die Hauptperson, kam dadurch, daß er immer in dem Klumpen steckte, nicht zur genügenden Geltung. Der große Zug, das eigentlich Antike güng der Szene dadurch verloren, umso mehr, als sämtliche Verschworenen in dunkelbraunen und dunkelroten Mänteln erschienen — eine Kostümierung, die mehr die Erinnerung an einen Kapuzinerkonvent, als die an eine Römerverschwörung wachrief. Gut war der einheitlich durchgeführte gedämpfte Ton, der der ganzen Szene eigen war.

In der folgenden Szene in Caesars Palast fehlte es an jedwedem Versuche vonseiten der Darstellung und der Regie, die mehrfachen Schwankungen und Willensänderungen des Imperators durch scharfe Herausarbeitung der verschiedenen Einwirkungen und dementsprechendes stummes Spiel der Hauptperson psychologisch einigermaßen glaubhaft zu machen.

Mit besonderer Spannung konnte man den großen Volksszenen des dritten Aktes entgegensehen: war Hofrat Bassermann doch von Mannheim her der Ruf eines ganz hervorragenden „Massenregisseurs“ vorangegangen.

Hofrat Bassermann schien vor allem darauf Wert zu legen, für diese Massenszenen, soweit es irgend ging, auch wirkliche Massen auf die Bühne zu stellen. Das Chor- und Balletpersonal des Hoftheaters, das den Grundstock des Volkes zu bilden hatte, wurde verstärkt durch Heranziehung von Schülern der technischen Hochschule und eines Karlsruher Turnvereins. So

wurde es möglich, in der Forumszene im ganzen 150 Personen mobil zu machen.

Ueber die künstlerische Notwendigkeit eines solchen Massenaufgebots kann man zweierlei Meinung sein. Ich selbst neige der Ansicht zu, daß die Bühne auch in der Darstellung von Volksszenen niemals eine naturalistisch getreue Nachahmung der Wirklichkeit erstreben kann und soll. Auch hier ist, wie überall im klassischen Drama, eine gewisse Stilisierung am Platz. Nicht darauf kommt es an, daß sich eine möglichst große Masse von Menschen auf der Bühne bewegt, sondern darauf, daß durch Anordnung und Aufstellung der Schein einer großen Menschenansammlung einigermaßen erweckt werde. Vor allem muß die Illusion, daß die auf der Bühne versammelte Menge sich in die Kulissen hinein fortsetze, der Phantasie des Zuschauers zu Hülfe kommen.

Trotz des ungeheuern Massenaufgebots der Baffermannschen Regie, die eine bis dahin noch nicht dagewesene Zahl von Menschen auf der Karlsruher Bühne vereinigte, wurde nicht der beabsichtigte Eindruck, nämlich der eines wirklich angefüllten Platzes, erreicht. Die ganze große Menschenmasse stand in einem engen Knäuel, dicht an einander gepfercht, Kopf an Kopf und Arm an Arm, um die Rednerbühne herum und füllte die ganze Mitte der Bühne gehörig aus; aber die Seitenausgänge und der Hintergrund blieben dennoch leer; der Gesamteindruck war nicht der eines vollen Platzes. Dieser Eindruck hätte sich vielleicht mit einer weit geringern Zahl von Personen erreichen lassen, wenn die Anordnung der Dekoration und die Aufstellung des Volks in höherem Grade zweckdienlich gewesen wäre. Die Aufstellung des Volks bei einer solchen Massenszene darf vor allem nicht eng sein; die Menschen müssen lose stehn, in einigem Abstand, nach dem Gesetze der sogenannten Armsfreiheit; gegen die Kulissen hin aber darf die Masse nicht auf einmal aufhören; auch hier müssen, soweit etwas zu sehen ist, Menschen stehn, damit die Illusion einer von außen nachdrängenden Masse erzeugt werde.

Die Forumszene selbst war durch einen sehr frischen, lebendigen und energischen Zug ausgezeichnet und verriet durch die Präzision, mit der die einzelnen Reden fielen und die Bewegungen des Volks zum Ausdruck kamen, die sorgsame und mühevoll-

Arbeit des Regisseurs. Der Schluß des Aktes mit den im rötlichen Scheine der Flammen in wildem Fanatismus durcheinanderwogenden Menschenmassen bot ein schönes und sehr effektvolles Bühnenbild, dessen Bedeutung freilich nicht überschätzt werden darf, da in dem lärmenden Durcheinanderrennen so zahlreicher Menschen keineswegs ein besonders schweres Problem für die Regiekunst liegt, dieser Aktschluß überdies zu den gewaltigsten und dankbarsten Wirkungen der gesamten dramatischen Literatur zu zählen ist.

Der große Beifall, der der Vorstellung an dieser Stelle zuteil wurde, vermochte freilich nicht darüber hinwegzutäuschen, daß die Mittel, mit denen in der Forumsszene gearbeitet wurde, teilweise sehr anfechtbar waren. Auch in dem Lärm und der Bewegung der Massen kann des Guten zuviel geschehen. Die Regie darf nie vergessen, daß trotz der wichtigen Rolle, die dem Volk in dieser Szene ohne Zweifel zufällt, die Hauptsache für den Zuschauer immer die Rede des Antonius bleiben muß. Mit vollem Recht sagt Oechelhäuser über das Spiel des Volkes, daß „die Bewegung und die Ausrufungen während der Rede des Antonius nicht übertrieben werden, die Aufmerksamkeit nicht von seinen Reden ablenken, deren Fluß nicht stören dürfen. Das Volk muß sich hier verhalten, wie die Orchestermusik zum Gesang; begleiten, heben, nicht stören, übertäuben.“

Es ist leider Mode geworden, daß gegen dieses an sich so einleuchtende und selbstverständliche Gesetz unablässig auf das größte gesündigt wird. Ich habe mich über die verkehrte Behandlung der Volksszenen in meinen Dramaturgischen Blättern (S. 322 ff.) schon so eingehend ausgesprochen, daß ich hier nur auf jene Ausführungen verweisen darf.

Es ist eine Geschmacklosigkeit und Stillosigkeit, die durch nichts zu entschuldigen ist, wenn die Rede des Antonius an Stellen, wo der Dichter keine ausdrücklichen Reden und Zwischenrufe der Bürger vorgeschrieben hat, durch laute Äußerungen des Volkes unterbrochen wird, und zwar nicht etwa durch ein unverständliches Gemurmeln, das da und dort am Platze sein mag, sondern durch „neugedichtete“ Zwischenreden und Bemerkungen, die in ihrer Trivialität auf das störendste aus dem

Rahmen des Gedichtes herausfallen. Wieweit sich diese Art, die Volksszenen zu beleben, verirren kann, trat in der Karlsruher Aufführung des Caesar in erschreckender Weise zutage. Da wurde man an verschiedenen Stellen von Antonius' Rede durch ein vonseiten des Volkes eingeworfenes „Ach was!“ aus den höchsten Höhen der Dichtung auf den nüchternen Boden der Alltäglichkeit hinabgeschleudert. Als Antonius sagte:

Doch Brutus sagt, daß er voll Herrschsucht war —
ließen sich die Bürger vernehmen: „Ja, das war er!“ „Das wissen wir!“ Nach den Worten:

Vernähme nur das Volk dies Testament,
Das ich, verzeiht mir, nicht zu lesen denke
erschalle — ein Schlag für jedes feinere Ohr! — ein ein-
stimmiges „Warum?“ aus dem Munde des gesamten Volks.
Der kalte Wasserstrahl, womit der in der Dichtung lebende
Hörer übergossen wurde, war nicht weniger ernüchternd, als
auf des Antonius rhetorische Frage:

So zwingt ihr mich, das Testament zu lesen!
— ein Satz, der höchstens eine stumme Bewegung oder ein
leises Gemurmel hervorrufen darf — ein einstimmiges, auf-
dringliches „Ja!“ aus sämtlichen Kehlen ertönte. Nach den
Worten:

Er überwand den Tag die Nervier
wurde der breit dahin strömende Fluß der dichterischen Rede
durch Zwischenrufe wie „Das tat er!“ „Er war ein Held!“
unterbrochen, und nach den Worten:

Hier stieß der vielgeliebte Brutus durch
wurde die schaurige Wehestimmung, wovon der Hörer auf der
Bühne wie der im Zuschauerraum erfaßt sein mußte, durch ein
dazwischengeworfenes „Brutus ist ein Mörder!“ „Ja, das ist
er!“ in grausamer Weise vernichtet.

Diese unaufhörlichen Zwischenrufe des Volkes wurden dann
besonders störend, wenn sie nach einem bekannten, hierfür be-
liebten Rezept gleichzeitig und einstimmig aus dem Munde
der gesamten Menge ertönten. Als Antonius den Mantel von
der blutigen Leiche Caesars zurückzog — ein Moment, der die
verschiedensten Gemütsbewegungen bei den einzelnen Bürgern,
bei den meisten aber ein atemloses grauenvolles Schweigen her-

vorrufen müßte, bis sich der Schmerz in den vorgeschriebenen Reden zu lösen beginnt — erschallte ein einstimmiges, fortissimo herausgestoßenes „Ha!“ aus dem Munde des gesamten Volks.

Nach den Worten:

Ihr dürft nicht wissen, daß ihr ihn beerbt
stießen 150 Kehlen unisono ein vortrefflich eingeübtes „Beerbt!“ heraus, und 272 Arme fuhren gleichzeitig, wie am Schnürchen gezogen, in die Luft. Auch die 75 Drachmen, die jedem Bürger Roms nach Caesars Testament zufallen sollten, riefen das hierfür so beliebte einstimmige „Ha!“ der gesamten Menge hervor. In ähnlicher Weise wurde die Komparserie in der vorangehenden Kapitolszene behandelt. Auch hier fehlte den Vertretern der stummen Rollen alle Individualisierung; sämtliche Senatoren benahmen sich bei Caesars Ermordung in völlig gleicher Weise. Als Caesar gestorben war, vernahm man aus dem Munde des hinter der Bühne befindlichen, außerhalb des Kapitols gedachten Volkes, das von dem soeben eingetretenen Tode offenbar benachrichtigt worden war, einen einstimmigen Aufschrei, dem sofort wieder — in aner kennenswerter Rücksicht für die Sprecher auf der Bühne — ein tiefes Stillschweigen folgte.

Durch den großen äußern Effekt, den solche einstimmige Zwischenrufe des Volks bei einigermaßen exakter Ausführung auszuüben pflegen, wird die große Masse des urteilsunfähigen Publikums geblendet und verblüfft. Nur wenige Zuschauer vermögen sich darüber klar zu werden, welche namenlose Unnatur in derartigen, in der Wirklichkeit völlig unmöglichen Kundgebungen des Volkes steckt, wie durchaus unkünstlerisch und stilwidrig eine derartige Behandlung der Volksszenen im klassischen Drama ist. Das Publikum wird durch den momentanen äußern Effekt in solcher Weise betäubt, daß es alle Empfindung verliert für das rein Marionettenhafte und Automatische, ja für das Lächerliche, das solchen gemeinsamen, wie aus der Pistole geschossenen Zwischenrufen und der gemeinsamen, auf das Stichwort eintretenden Bewegung sämtlicher auf der Bühne befindlichen Arme anhaftet.

Durch das störende und aufdringliche Zuviel in Ton und Geste des Volks macht sich die Regie eines fehlerhaften Virtuositentums schuldig, eines Virtuositentums der Regie, das

sich, anstatt bescheiden in der Wiedergabe des darzustellenden Gedichtes aufzugehen, mit seinen eignen Leistungen selbstherrlich und prozig vor die Augen des Publikums drängt. Eine Regie, die ihrer Aufgabe in der richtigen und selbstlosen künstlerischen Weise waltet, wird von dem Gros des Publikums nur in den seltensten Fällen beachtet. Wenn die Regie als solche die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zieht und viel von sich reden macht, kann man mit ziemlicher Bestimmtheit annehmen, daß sie zuviel getan und das Maß des künstlerisch Erlaubten überschritten hat.

Der vierte Akt, der sich durch die Tilgung der Triumvirat- scheidung auf die große Szene im Zelte des Brutus (IV, 2 und 3) beschränkte, wurde in der Hauptsache durch die tüchtige Wiedergabe der beiden Hauptdarsteller getragen. Verfehlt aber war die Erscheinung des Geistes, der, nachdem sich der hintere Zeltvorhang von selbst mit einem Male geteilt hatte, in schwarzem Gewande (warum nicht in der Toga, in der er ermordet wurde? Pflegen Geister die Toilette zu wechseln?) unbeweglich außerhalb des Zeltes stand und nach seiner letzten Rede durch das Zusammenfallen des Vorhangs dem Auge wieder entzogen wurde. Der Geist Caesars muß selbstverständlich, wie es auch aus dem Texte mit voller Deutlichkeit hervorgeht („Ja, wer kommt?“ „Sie kommt mir näher!“) in das Innere des geschlossenen Zeltes treten. Nur so ist die eigentümliche schaurige Stimmung zu erreichen; sie geht verloren, wenn der Blick ins Freie fällt. Auch die Art, wie das Erscheinen des Geistes durch die Stimmung der vorangehenden Szene langsam vorbereitet werden muß, stand nicht auf der Höhe der Dichtung.

Das Massenaufgebot, das der Intendant für den dritten Akt ins Leben gerufen hatte, kam auch den Schlachten Szenen des fünften Aktes zustatten. Die gut angelegte, terrassenförmig sich aufbauende Dekoration schloß nach hinten ab mit einem halbverdeckten tieferliegenden Weg, auf dem die vorüberziehenden Krieger — ein sehr glücklicher Griff — nur mit dem obersten Teil ihres Körpers gesehen wurden. Die Pausen zwischen den einzelnen Szenen des Aktes wurden dazu benutzt, verschiedene Massengefechte, zum Teil auf dem kuppigten Terrassenaufbau der Mittelbühne, zum Teil auf dem hintern Hohlweg, in sehr lebendiger

und malerischer Weise über die Bühne zu führen. Ob es freilich nicht ratsamer und künstlerisch feiner ist, alle Kämpfe auf der Bühne soviel als möglich zu vermeiden, das Schlachtgetümmel ausschließlich hinter die Bühne zu verlegen und die Illusion des Hörers hauptsächlich durch Signale, Waffenlärm u. s. w. anzuregen, scheint mir eine offene Frage zu sein. Selbst bei der vollendetsten technischen Ausführung solcher Theaterschlachten wird die Illusion des phantasiebegabten Zuschauers weit mehr gefährdet als angeregt. Auch bei der Karlsruher Aufführung war die Hauptsache: das Wort des Dichters und die Stimmung, sehr häufig in Gefahr, durch den aufdringlichen Lärm der vielen Neugierlichkeiten erstickt zu werden. Namentlich der wundervolle Abschied zwischen Brutus und Cassius, der eine gewisse Isolierung der Sprechenden verlangt, wurde durch die störende Nähe der Soldatenmassen in seiner Stimmung erheblich geschädigt.

Höchst eigentümliche Effekte wurden durch den häufigen Beleuchtungswechsel in diesen Akt hineingetragen. Der Akt, der sich, wie oben bemerkt, ohne Verwandlung in ununterbrochener Folge abspielte, begann in hellem Tageslicht; bei Brutus' letztem Auftreten wurde es Abend, während seiner Sterbeszene brach die Nacht herein, das Mondlicht überflutete seine Leiche, um alsbald wieder zu verschwinden und mit dem Auftritt der Sieger in der letzten Szene dem rasch aufdämmernden Morgenrot des anbrechenden Tages Platz zu machen. Als der Vorhang sich über Octavius' letzten Worten schloß, hatte sich mit geradezu verblüffender Geschwindigkeit bereits das volle Tageslicht über der Landschaft ausgebreitet. In einer unmittelbar zusammenhängenden Szene, die im ganzen höchstens 10 Minuten spielte, wurde der Zuschauer Zeuge des seltenen Naturphänomens, daß aus dem Tage Abend und Nacht und aus dieser sofort wieder Morgen wurde. Eine derartig freie Behandlung der gewiß an viele Freiheiten gewöhnten Theaterzeit überschreitet die Grenze des Zulässigen. Es war um so unnötiger, lediglich um des äußern Effektes willen aus der Nacht noch einmal in Tagesbeleuchtung überzugehen, als das Auftreten der Sieger mit Fackeln in der nächtlichen Dunkelheit der letzten Szene dem Stück auch äußerlich einen sehr schönen und stimmungsvollen Abschluß gibt.

Der Beleuchtungsschlusseffekt der Bassermannschen Inszenierung wurde dadurch gekrönt, daß Octavius, Antonius und ihre Freunde zunächst ohne alles kriegerische Gefolge auftraten, daß dieses vielmehr in seinem ganzen Massenaufgebot erst unmittelbar vor dem Schluß, und zwar mitten in der letzten Rede des Octavius, von allen Seiten auf die Bühne hereinbrach, um sich in der nunmehr perfekt gewordenen Sonnenbeleuchtung in einem „prachtvollen Schlusstableau“ — wie eine Zeitung rühmend hervorhob! — den entzückten Augen des Publikums zu präsentieren. Die Folge war natürlich die, daß die letzten Verse von Octavius' Rede überhört wurden, daß die ganz ruhige und edle Weihe dieser Schlußrede verloren ging zugunsten eines gut beleuchteten Schlusstableaus, auf das sich die Aufmerksamkeit des gesamten Publikums naturgemäß richten mußte.

Dieser Schluß der Vorstellung war in hohem Grade bezeichnend. Er zeigte in hellster Beleuchtung — buchstäblich und bildlich — die Merkmale, die die charakteristischen Kennzeichen der ganzen Vorstellung und des über ihr schwebenden künstlerischen Geistes waren. Wie in der literarischen Einrichtung der Tragödie, war es auch in der Inszenierung der äußere Effekt, der Effekt um jeden Preis, der die führende Rolle spielte auf Kosten der künstlerischen Wahrheit und einer selbstlosen Wiedergabe des dramatischen Gedichtes.

Die neue Inszenierung des Julius Caesar stand in ihrem künstlerischen Gesamtwert entschieden zurück hinter der früheren Karlsruher Inszenierung des Stückes durch Oswald Hancke. Auch die frühere Aufführung hatte in der literarischen Einrichtung nicht in jeder Beziehung auf der Höhe ihrer Zeit gestanden; auch sie hatte zuviel getilgt, was von Wichtigkeit ist, wenn man nicht bloß den einseitig theatralischen Gesichtspunkt im Auge haben will. Aber sie war doch von den größten Mißgriffen, so von der Tilgung der unentbehrlichen Triumphszenen, frei. Die Einrichtung des letzten Actes, die den Vorgängen zu Philippi durch zwei offene Verwandlungen weit mehr Wahrscheinlichkeit gab, war der der Neueinstudierung unbedingt vorzuziehen. Ueber das Prinzip, das der Behandlung der Volksszenen zugrunde lag, konnte man auch gegenüber Hanckes Anordnung verschiedener Meinung sein. Aber von den groben Effekten

haschereien, die die neue Inszenierung beinahe auf Schritt und Tritt begleiteten, war die Zancfische Aufführung in der Hauptsache frei gewesen; sie war in ihrem Gesamton einfacher und vornehmer als die spätere Inszenierung.

Vonseiten der Karlsruher Presse wurde der ersten Regieleistung des neuen Intendanten eine geradezu glänzende Aufnahme bereitet. In der allgemeinen Anerkennung, die der ganzen Aufführung zuteil wurde, erhoben sich einzelne Stimmen zu einer wahrhaft frenetischen Begeisterung. Man schrieb von der „Größe des Abends“, von dem „künstlerischen Feldherrngenie“ des neuen Regisseurs, der den von Mannheim ihm vorausgegangenen Ruf „auf das vollkommenste bestätigt“ habe, von der „Hand eines Meisters“. Die Aufführung wurde demgemäß als „erstklassiges Meisterwerk“ gepriesen, die durch ihre „stillsichere Einheitlichkeit“, durch ihren „großen Zug“, durch den „Geist der Regie“ an die „besten und glänzendsten Tage der Meininger“ erinnere. Der Karlsruher Berichterstatter des Schwäbischen Merkurs berichtete von einer Regie, wie sie „seit Jahren“ hier nicht mehr zu sehen war und verkündete der Welt mit Emphase: „So wurde seit den Zeiten Devrients in Karlsruhe nicht mehr gespielt.“ Der Karlsruher Referent für die Münchener Allgemeine Zeitung sprach von der „in gewissem Sinne epochalen Bedeutung“ dieser Caesar-Aufführung für die Karlsruher Kunstgeschichte und erkannte in ihr „ein Theaterereignis von nicht zu unterschätzendem Wert.“ Die einzigen Einwände, die in einer Zeitung gegen die Aufführung erhoben wurden, beschränkten sich auf die Bemerkungen, daß es in der letzten Szene des ersten Aktes nicht dunkel genug auf der Bühne gewesen sei, daß im letzten Akt „einzelne Leichen die Walstatt schmücken“ sollten und daß die Römer das Schwert an der rechten Hüfte getragen hätten. — — —

Der Grundton, der aus der Berichterstattung der Presse herausklang, war der: daß Karlsruhe seit Jahren zum erstenmale wieder die würdige Aufführung eines klassischen Schauspiels gesehen habe. Der Unkundige mußte zur Meinung kommen, daß auf dem Gebiete des Karlsruher Schauspiels bis jetzt noch nichts geleistet worden war. Mit gelegentlichen Seitenhieben auf die armselige frühere Direktion wurde nicht gespart. Die Aufführung des Stückes unter Zancfes Leitung wurde

in keiner einzigen Zeitung auch nur mit einer Silbe erwähnt. — — —

Gewiß war eine sachliche Berichterstattung in der Lage, an der Neueinstudierung des Julius Caesar unter der Leitung des neuen Intendanten viele aner kennenswerte Seiten, vor allem die ernste und gewissenhafte Vorbereitung, die Deutlichkeit des Sprechens, die Präzision und äußere Lebendigkeit der Forumszene, die glückliche Anordnung einiger Schlachten szenen und manches andre, rühmend hervorzuheben. Daneben aber durfte sie die Bedenken gegen die offen zutage liegenden und schwerwiegenden Mängel der Aufführung, insbesondere gegen das unkünstlerische, auf den Geschmack des großen Publikums berechnete Haschen nach Effekt nicht unterdrücken. Vor allem aber mußte sie im Interesse der Gerechtigkeit die frühere Aufführung, die zu den besten der von Oswald Hancke geleiteten Klassikeraufführungen gehört hatte, vergleichend heranziehen und dabei betonen, daß jene frühere Inszenierung hinter der jetzigen im Gesamtbild nicht zurückgestanden hatte, ihr in verschiedenen Punkten aber überlegen gewesen war.

Für mich persönlich war diese Aufführung des Julius Caesar und ihre Aufnahme sehr belehrend. Sie öffnete mir die Augen darüber, was ich selbst und meine künstlerischen Bestrebungen am Karlsruher Hoftheater zu erwarten hatten. Sie klärte mich darüber auf, daß ich da, wo so grelle und aufdringliche Farbeneffekte mit Jubel begrüßt wurden, unmöglich darauf hoffen konnte, den Farbenmischungen, wie ich sie seit einem Jahrzehnt für künstlerische Wirkungen erstrebte, Sympathien zu erringen. Es wurde mir klar, daß die Arbeit, mit der ich mich seit vierzehn Jahren um das Karlsruher Schauspiel bemüht hatte, mehr oder minder vergeblich gewesen war. Für diese Erkenntnis war ich dankbar: denn sie förderte meine Ueberzeugung, daß meines Bleibens am Karlsruher Hoftheater nicht länger sein werde. —

Als zweite Regieleistung des Intendanten ging am 7. Januar Ibsens Jugendwerk Das Fest auf Solhaug mit der Musik von Hugo Wolf in Szene. Die Aufführung dieses Werkes, eines harmlosen Kindes der Romantik, das als eine Jugendarbeit des spätern großen Gesellschaftsatirikers im wesent-

lichen nur literarhistorisches Interesse hat, ist da berechtigt, wo eine geeignete Besetzung der beiden tragenden Rollen, insbesondere der weiblichen Hauptrolle, die Gewähr für eine ausgezeichnete schauspielerische Wiedergabe bietet. In Mannheim, wo Hofrat Bassermann das Stück bereits gegeben hatte, war es durch die sympathische Darstellung der Margit durch Toni Wittels zu einer gewissen Wirkung gebracht worden. In Karlsruhe blieb diese Wirkung völlig aus. Anstelle von Minna Höcker, die die berufene Darstellerin für die Hauptrolle gewesen wäre, wurde darin eine neu engagierte junge Schauspielerin herausgestellt, die der eine reife Künstlerin erheischenden Rolle nicht gewachsen war. Dazu kam, daß Margits Partner, Gudmund Alfson, der beiden Lieder wegen, die er zu singen hatte, mit einem jungen Schauspieler besetzt war, der in jugendlichen Liebhaberrollen schon manche Probe einer hübschen Begabung gegeben hatte, der aber außer seiner musikalischen Befähigung gerade für diese Rolle wenig mitbrachte, dem vor allem das Glänzende und Sieghafte fehlte, was diese Gestalt umstrahlen muß. An dieser verfehlten Besetzung der beiden Hauptrollen scheiterte die ganze Aufführung, die zudem dem Stimmungsgelalt der Dichtung so wenig gerecht wurde und durch die moderne, viel zu aufdringliche Orchestermusik Zugo Wolfs einen so zwitterhaften Charakter erhielt, daß sie einen sehr unerschmecklichen Eindruck hinterließ. Auch die Berichte der Presse zeigten nach dem Rausche der Caesar-Begeisterung eine merkliche Ernüchterung.

Als nächste Neuigkeit inszenierte der Intendant Blumenthals Lustspiel Die See Caprice. Vor den seichten Knallbonbonversen dieser schalen und abgegriffenen Lustspielmache, die schon vor einer Reihe von Jahren ihren Kassen-Siegeszug über die deutschen Bühnen gehalten hatte, war das Karlsruher Publikum — dank dem künstlerischen Takt von Dr. Bürklin — bis dahin verschont geblieben. Nun wurde ihm die nachträgliche Ehre seiner Bekanntschaft zuteil. Die Aufführung dieser Nichtigkeit wurde durch eine neue Dekoration und eine geschmackvolle neue Zimmereinrichtung gehoben und durch ein flottes äußeres Zusammenspiel über Wasser gehalten. Doch litt die Darstellung zum Teil an einem unfeinen Zuge, namentlich

an einer allzu starken Absichtlichkeit, womit die Pointen des Dialogs in allzu plumper Deutlichkeit unterstrichen wurden. Namentlich die unmögliche Krasinski-Figur des Dichters Rolf Eberhard, die von der Regie durch Milderung und diskrete Behandlung in das Reich der Möglichkeit erhoben werden mußte, wurde durch Uebertreibung vergriffen und zu einer Gestalt gemacht, die schon auf hundert Meilen weit mit unverkennbarer Deutlichkeit ihren wahren Charakter erkennen ließ. Die junge Frau, die diesem Manne gegenüber auch nur einen Augenblick in Versuchung geriet, wurde auf eine bedenkliche Stufe der geistigen Zurechnungsfähigkeit herabgedrückt.

Als viertes Stück inszenierte Hofrat Bassermann die Tragikomödie *Traumulus* von Arno Holz und Oskar Jeschke. Das Modestück und der Hauptschlager dieser Spielzeit sollte natürlich auch in Karlsruhe seine fassensfüllende Kraft erproben. Der Siegeszug dieses schwachen und auch in seinen Vorzügen noch bedeutend überschätzten Stückes ist unter anderm auch für eines bezeichnend: für den Mangel an jedem Standesgefühl, der den deutschen Bühnen und ihren Direktionen eigen ist. Gewiß kann es dem Theater an sich nicht verwehrt werden, auch seine eignen Angehörigen, wie alle andern Stände, in einer der Wirklichkeit entsprechenden Weise auf die Bühne zu stellen. Verkehrte Prüderie ist hier gewiß nicht am Platz. Doch ist eine gewisse Grenze geboten. Es dürfte wenig deutsche Stücke geben, wo der Stand der Schauspielerin durch eine so kompromittierende und abschließlich widerwärtig wirkende Gestalt vertreten ist, wie in *Traumulus* durch die Theatergrissette Lydia Link, die morgens zwischen 12²⁵ und 5 Uhr — wie es der lüsternen Neugier des Zuschauers mit großer statistischer Gewissenhaftigkeit unterbreitet wird — einen halbwüchsigen Gymnasiasten in den ersten erotischen Freuden unterrichtet. Die Gestalt der Lydia Link — solche Figuren werden von dem großen Publikum immer als Typen aufgefaßt — müßte für jede Bühnenleitung, die es verschmäht, ihren eignen Stand zu prostituieren, genügen, die Aufführung dieses Stückes abzulehnen.

Die Darstellung der Tragikomödie war im allgemeinen annehmbar und gut und gehörte als Ganzes zu den besten der von dem Intendanten geleiteten Aufführungen. Der dritte Akt

mit der Penälerkneipe wurde, unter Heranziehung von Studierenden der technischen Hochschule, in einem sehr frischen und lebendigen Ensemble gespielt. Einigermassen vergriffen war die Wiedergabe der Lydia Link, wo die anmutige und vortreffliche junge Darstellerin durch die Regie dazu getrieben wurde, durch die Wahl eines geschmacklosen Kostüms und ein möglichst unliebenswürdiges, brutales Benehmen dem Publikum — allerdings durch ein völlig verkehrtes Mittel — gewissermaßen zu „verdeutlichen“, daß es sich hier um eine Schauspielerin der niedersten Gattung handle.

Die Reihe der von Hofrat Bassermann in der ersten Spielzeit seines Karlsruher Wirkens inszenierten Stücke endigte mit Schillers Wilhelm Tell, einer Aufführung, die als Schlußstein des Schillerzyclus auch dadurch ein besonderer Glanz umstrahlte, daß sie in vollständig neuer dekorativer Ausstattung in Szene ging. Das prunkvolle neue dekorative Gewand, aus der Werkstätte von Albert Wolf, verlieh der Vorstellung natürlich erhöhtes Interesse und machte die dankbare Aufgabe, das populärste und wirkungsvollste Werk der gesamten klassischen Literatur neu zu inszenieren, in diesem Falle besonders dankbar und lohnend. Das Interesse an der Aufführung wurde erhöht durch eine sehr glückliche Neubesetzung verschiedener Hauptrollen. Vor allem gewann die Vorstellung ganz bedeutend durch die erstmalige Besetzung der Titelrolle durch Fritz Herz. Das prächtige und frische Talent dieses hochbegabten Künstlers kam der Rolle in jeder Hinsicht zustatten und schuf eine lebensvolle Gestalt, eine fesselnde und interessante künstlerische Leistung, die allerdings noch nicht aus einem Gusse war und der etwas Unfertiges, Unausgeglichenes anhaftete. Die Schuld hieran traf die künstlerische Leitung, die in der Sorge um die geräuschvolle Belebung der Massenszenen das Wichtigere, die Ausarbeitung der schauspielerischen Einzelleistungen vernachlässigte und namentlich dem Darsteller des Tell zu wenig mit ihrer Hilfe zur Seite ging. Es war bezeichnend, daß Fritz Herz einen der wichtigsten Teile seiner Rolle, den Monolog in der hohlen Gasse — da für die Volksszenen Zeit gespart werden mußte — nur auf den letzten beiden Proben genügend probieren konnte. So kam es, daß der Künstler gerade in diesem Monologe, der von einem

Teil der Kritik als der Höhepunkt seiner Leistung gepriesen wurde, nicht auf der Höhe seiner Aufgabe stand und — wie so häufig in Heldenrollen, wenn ihm die Unterstützung der Regie fehlte — in ein geschraubtes Pathos verfiel, das den Boden eines gefunden Realismus mit einem Male unter den Füßen verlor.

Ein weiterer sehr glücklicher Griff des Intendanten war der, daß mit der Rolle des Geßler zum erstenmale Selix Baumbach betraut wurde. Dieser Künstler hat sich viele Jahre mit lyrischen Liebhabern und idealen jugendlichen Helden mühsam und tüchtig abgerungen, ohne doch auf diesem Gebiete zu einem völlig harmonischen Ausgleich zwischen seinem Wollen und Können zu gelangen. Seine eigentliche Begabung liegt, worauf ich schon ziemlich lange hinzuweisen versucht hatte, auf dem Gebiete der Charakter- und Intrigantenrollen. Der erste Versuch, den ich nach dieser Richtung gemacht hatte, indem ich ihn den Tyrannen Pandolfo in Weigands Tessa spielen ließ, hatte meine Ansicht bestätigt. Auch Hofrat Bassermann schien diese Meinung zu teilen und übertrug ihm die Rollen des Wurm und des Geßler. Auch diesmal mit vollkommenem Gelingen. Baumbachs Geßler war eine überraschend fertige, überaus charakteristische und eindrucksvolle Leistung. Sehr mit Unrecht wurde er von einem Teil der Kritik getadelt und ihm vorgeworfen, daß er allzusehr „Theaterbösewicht“ gewesen sein. Als ob Geßler, der wahre Typus des schleichenden, raffiniert-boshaften Theatertyrannen überhaupt zu sehr auf den Bösewicht hin gespielt werden könnte oder den völlig unangebrachten Versuch einer Vermenschlichung verträge!

Die Haupt Sorge der Regie blieb auch in dieser Vorstellung auf die Anordnung der Massenszenen gerichtet. Das Beste war die Szene des Apfelschusses, die in den Hauptzügen sehr lebendig und wirkungsvoll war. Doch frankte auch sie wie die Volksszenen in Caesar an einem störenden Zuviel in der Bewegung des Volks, an dem verfehlten System der Unisonorufe, die mit gemeinsamen „Ahs“ und „Ohs“ an den verschiedensten Stellen die Reden der Sprecher unterbrachen (vgl. meine Dramat. Blätter S. 322 ff.), an unablässigen mehr oder minder lauten Rundgebungen des Volks, die sich aufdringlich und

störend zwischen die Worte des Dichters drängten. Wichtige Momente wurden völlig vergriffen: als Tell den zweiten Pfeil in seinen Koller steckte, begleitete er diesen Vorgang, der möglichst unauffällig ausgeführt werden muß und nur von dem scharfen Auge des Vogtes beobachtet wird, mit einer großen theatralischen Geste, indem er den Pfeil, gleichsam seine Absicht betuernd, zum Himmel hob — eine Geste, die naturgemäß die Aufmerksamkeit des gesamten Volks auf seine Absicht hätte richten müssen und dem Landvogt selbst sein Vorhaben auf das deutlichste verraten hätte. Während der letzten Vorbereitungen zum Schuß war Tell durch die Komparserie nicht genügend gedeckt, sodaß die Aufmerksamkeit auf ihn, statt wie beabsichtigt, auf das Gespräch zwischen Gessler und Rudenz gerichtet blieb. Zum Gelingen dieser Szene ist es notwendig, daß Tell durch die Anordnung der Regie ganz und gar den Augen des Zuschauers entzogen wird.

Die störende Uebertreibung in der Bewegung und dem Lärmen des Volks erreichte ihren Höhepunkt in der 1. Szene des 5. Actes, wo die Aufmerksamkeit von dem gesprochenen Wort unablässig auf die Manipulationen der Masse gelenkt wurde. Die Zerstörung von Zwing-Uri, die durch den Einsturz einiger Balken in mehr erheiternder als überwältigender Weise versinnlicht wurde, rief den Wunsch wach, daß sich die Bühne doch stets der Grenzen ihres Könnens bewußt bleiben und den Augen des Zuschauers Vorgänge entziehen möchte, deren Ausführung selbst bei der vollendetsten Technik nur mehr oder minder fleinlich und auf alle Fälle zerstreuen wirkt.

Durchaus matt, nüchtern und stimmungslos blieb — trotz der Belebung des Volks durch unangebrachte Zwischenreden — der Eindruck der Rütliszene. Die vortrefflichen Winke, die Bulthaupt für die Anordnung dieser Szene, desgleichen für die Darstellung der Köffelmannepisode gegeben hat, blieben unberücksichtigt. Es ist bezeichnend, das die ausgezeichneten Bücher des Bremer Dramaturgen, die sich einer so weiten Verbreitung und Beliebtheit in der deutschen Lesewelt erfreuen (von dem 1. Bande der Dramaturgie liegt schon die 10. Auflage vor) nur von denen nicht gelesen werden, denen sie am meisten von Nutzen wären. Auch die Regiepartitur des Wilhelm Tell von

Heinrich Jantsch, die dem Regisseur, trotz zahlreicher Verfehrtheiten und geschmacklosen Uebertreibungen, viele nützliche und beachtenswerte Winke bietet, ist für das deutsche Theater vergeblich geschrieben. Sonst wäre es nicht möglich, daß bei der Karlsruher Neueinstudierung des Tell das geschmacklose und unsagbar lächerliche Regiemäzchen wiederkehrte: daß bei dem dritten Verse des Rüttschwurs:

Wir wollen trauen auf den höchsten Gott

Und uns nicht fürchten vor der Macht der Menschen
die Landleute die erste Zeile knieend, in langsamem Tempo, in leisem, betendem Tone sprechen, dann mit einem Male wie von der Tarantel gestochen aufspringen und die zweite Zeile in einem energischen Surioso herausstoßen — eine Theatralik, die auf den Humorbegabten eine überwältigend komische Wirkung übt.

Verfehlt war auch die dekorative und szenische Anordnung in der hohlen Gasse, die bekanntlich als ein Reit- und Fahrweg vom Dichter gedacht ist („Man fahre aus dem Weg!“) und ihren Zugang von hinten nicht durch einen über Stufen führenden Zickzackweg haben darf. Die Verwendung von Pferden auf der Bühne suche ich auf das entschiedenste überall zu bekämpfen; aber an einer Stelle sind sie unentbehrlich: in der Szene der hohlen Gasse. Durch ihre Beseitigung wird die Situation ins Kleinliche und lächerliche gezogen. Der Hochzeitszug darf nicht unter lautem Johlen und Lärmen im Eiltempo über die Bühne rasen: er muß in einer gewissen gemessenen Feierlichkeit, wie es bei derartigen Zügen üblich ist, und in ruhiger Heiterkeit über die Bühne ziehen; Tell betrachtet das Schauspiel, auf seinen Bogen gelehnt; das ist ein wohlberechnetes und fein empfundenes lyrisches Stimmungsbild, das nach dem Monologe Tells eine tiefe Wirkung übt. Durch die in Karlsruhe beliebte Anordnung kam diese Stimmung nicht zu ihrem Recht. In gleicher Weise wurde durch die Beseitigung des Wanderers, der erzählt, daß der Vogt heute nicht mehr zu erwarten sei, ein prachtvolles retardierendes Moment, das der Dichter dieser Szene gegeben hat, beseitigt. Bei der Ermordung Geßlers tauchte das bekannte entstellende Mäzchen wieder auf, das Tell schon vor und während des Schusses sichtbar auf dem Selsen erscheinen läßt. Es

war eine seltsame Ironie, daß ungefähr gleichzeitig mit der Karlsruher Tell-Aufführung meine Dramaturgischen Blätter an die Oeffentlichkeit kamen, worin ich u. a. auch die unglaubliche Torheit dieses alten Theaterbrauches wieder in Erinnerung zu bringen suche. Daß dieser sich auch bei einer Neueinstudierung des Tell am Karlsruher Hoftheater wieder einstellen durfte, demselben Theater, an dem ich beiläufig seit 15 Jahren als sogenannter Dramaturg und Regisseur zu wirken die Ehre hatte, konnte mich mit einem Gefühle freudiger Genugthuung über den Umfang meines künstlerischen Wirkungskreises erfüllen.

Die schwierige Anfangszene des Stückes mit der Rettung Baumgartens kam durch eine verkehrte und ungenügende Besetzung wichtiger Rollen nicht zu ihrer Geltung. In der Szene vor Zwing-Uri durfte die Bühne während des letzten Gesprächs zwischen Tell und Stauffacher — angesichts der im Bau begriffenen und mit zahlreichen Gerüsten und Leitern versehenen Feste — nicht völlig von Menschen entleert sein. Den Schluß dieser Szene, den Sturz des Schieferdeckers mit dem ersten Auftreten Berthas, wegzulassen, um Tell und Stauffacher einen „guten Abgang“ zu sichern, ist eine dramaturgische Sünde, die der Karlsruher Bühne mit vielen andern eigen ist. Zu den besten Teilen der Vorstellung gehörte die letzte Szene des ersten Aktes zwischen Walter Fürst, Melchthal und Stauffacher, die namentlich durch Hans Illigers in echt Schillerschem Stile gehaltene Wiedergabe des Melchthal zu schöner Wirkung kam.

Dieser Schillersche Stil — das Schwerste freilich für die heutige Schauspielkunst — war sonst leider nicht allzu reichlich in der Aufführung vertreten. Statt dessen machte sich auch hier vielfach ein bloßes Haschen nach Effekten, ein Streben nach grellen äußerlichen Wirkungen bemerkbar, während das Wesentliche und das Wichtige im Dunkel blieb. Es fehlte den meisten Szenen vor allem ein Moment, das bei der heutigen Inszenierung der klassischen Stücke unerlässlich ist: die Herausarbeitung der dichterischen Stimmung. Es fehlte der Aufführung, was auch der Vorstellung des Caesar gemangelt hatte: die Hand einer überlegenen und feinempfindenden, den Intentionen der Dichtung liebevoll nachspürenden künstlerischen Regie.