

DIE FACKEL

Nr. 906—907

APRIL 1935

XXXVII. JAHR

Lear im Burgtheater

»O du zertrümmert Meisterstück der Schöpfung!«

Es könnte eine letzte Naturerscheinung dieses Zeitalters bedeuten, daß die Schauspielkunst in ihrer Verweiblichung — darum noch weibliche Begabungen hervorbringend — am Ende angelangt ist und jeder Versuch zu einem lebendigen, also dem Leben entrückten Theater, für Tragödie wie Operette, als Aberwitz entsteht, sei es, daß eine Bubenregie den Ausfall von Lebenskraft durch ihre öden Gehirnlücke wegzuschwindeln sucht, sei es, daß eine zur Not erhaltene Tradition oder Konvention das Mittelmaß, das dem Zeitalter angepaßt ist, ehrlich herausstellt. (Oder gar, daß sich in solchen Unbilden der Zeitwitterung, wie auf Lears Heide, die Elemente mischen und ein Chaos der Banalität ergeben.) Kein Zweifel, daß es gerade dort, wo das Podium nur Überhebung ist, weil sich das Spiel nicht über die dargestellte Wirklichkeit erhebt — im Bereich jener Unmittelbarkeit, die der primären »Natur« entstammt und allem Zauber entgegenwirkt —, Begabungen in Fülle gibt, für die Charge, häufig als Charge geboren, »deckend«, wie schmockend heute noch der Berliner Literat sagen dürfte, der gern etwas Asphalt zurückbehalten hat. In der theatralischen Niederung werden vielleicht mehr als vordem Effekte der »Echtheit« erzielt, wiewohl just hier die geistige Spannung, die jetzt vielberufene »Magie«, der Maske überlassen bleibt. Es sei eingeräumt, daß Mitterwurzer, der sozusagen Stücke auf den Theaterfriseur hielt, in der Garderobe nunmehr weniger Grund zum Groll hätte; aber — die Herren Bassermann und Krauß mögen es versuchen — keine Bühne existiert, wo ein Auftritt zum Ereignis würde wie der des »Herrn« in jener Vorstellung der »Liebeleie«, an die der hochdramatische Glanz des Burgtheaters (des alten Sonnenthal und der jungen Sandrock) leider vergeudet war. Wenn heute der Regisseur der Schöpfer dieses Nichts von einem All ist, und selbst einer, der das Wort an den Anfang stellt, hier zu wirken vermöchte, so kann ich — wenngleich ich nicht will — mich rühmen, so manchem prominenten Erdenkloß Odem eingeblasen zu haben, so daß der Schauspieler ein lebendiges Wesen ward. Doch das hält höchstens vor bis zum Undank, nicht bis zur nächsten Rolle, und es wäre auch weniger meine Sache als die unablässige Beweisführung, daß Regisseure das Talent, soweit es erschaffen ist, zum Kloß verwandeln. Es gibt noch alte Theaterdiener, Kulissenschieber, Feuerwehrleute und dergleichen Mitmacher der Entwicklung, denen nur das Bewußtsein ihrer sozialen Ohnmacht verwehrt, dem Löwy, der da mit Gebrüll und prinzipiellem »Ruhe da hinten!« (die erst durch ihn gestört wird) seine Selbstherrlichkeit betont (Schauspielerinnen schlicht mit dem Zunamen anruft oder duzt, auch wenn noch kein Übergreif erfolgt ist) — ihm also das Regiebuch aus der Pranke zu reißen, welches, wenn von ihm selbst angelegt, in jedem Strich seine abgründige Dummheit, Sprach— und Theaterfremdheit beweist. Individuen, die ehemals unter einem gutgekleideten Publikum Lampenfieber gehabt hätten und, Regisseure oder Journalisten, den gleichen Beruf verfehlt haben, sind die Beherrscher des

Theaters und vor ihnen kriecht alles, was dort vorwärts kommen will, wo es meist ebenfalls nichts zu suchen hat. Und eine letzte Naturerscheinung der Zeit, wie sie das theatralische Minus bedeutet, ist die kritische Plusmacherei, die Hypertrophie eines Lobes, das die Sprache auspreßt, um für das personifizierte Nichts Schmuckwörter zu gewinnen, die vor einem halben Jahrhundert keinem Kritiker zu Gebote standen und das Theatergenie selbst schamrot gemacht hätten. Wenn man bedenkt, daß es Arbeiter sind, die nun tagtäglich jedem »Kollektiv« von Schlieferln zu Ehren, die sich eine Muse halten, im Auftrag von Tinterln, die die öffentliche Meinung prostituieren, den Pelion auf den Ossa von Druckpapier türmen müssen, dann hat man einen der vielen Begriffe von dem kulturellen und ökonomischen Walten, wie es der Sozialismus gewähren ließ oder sich als Heil der Menschheit vorgestellt hat. Einem der trotz autoritärer Wandlung täglich frecheren Ausfratschler — denn diese Autorität erledigt kein Umsturz — ist es neulich gelungen, sich von einem uralten Mann, der mit Recht von Ruhm und Popularität einer toten Künstlerin schwärmte, als Beweis Kritiken vorzeigen zu lassen und sie noch zu reproduzieren: man stelle sich vor, daß Wien ein Tränenmeer am Tag ihrer Bestattung war und ihr höchstes Lob die sachliche Feststellung, wie ausdrucksvoll sie das Gretchen vom Klärchen auseinanderzuhalten gewußt hat. Und die Korybanten, die jede Brigittenauerin als Cybele umrasen, legten nicht schlicht ihre Schreibmaschine hin, um der Theaterwelt Ade zu sagen.

Ein schöner Anlaß, die Diskordia zwischen dem Presseschall und dem selbst heute untrüglichen Eindruck des Publikums festzustellen, war die Neugestaltung des »König Lear« in dem noch immer so genannten Burgtheater, über dessen Vorstellungen von einer Theaterkunst noch immer der Prunkvorhang mit der Wolter in Überlebens—Größe niedergeht. Die spärlichen Gelegenheiten, die Entwicklung zu beobachten, habe ich stets im Parterre wahrgenommen, um den Nachfolgern der Erscheinungen gerecht zu werden, deren unvergeßlichem Verlöschen ich vor mehr als vier Jahrzehnten auf der letzten Galerie beigewohnt hatte. Nicht nur die Altgier, wie's heute dort oben beschaffen sei und wie es sich von dort ausnehme, veranlaßte mich, jenen hohen Rang wieder anzustreben, sondern auch das Gefühl, dem ersten Auftreten eines Werner Krauß als Lear und der Inszenierung durch Röbbling zu einer gewissen Pietät verpflichtet zu sein und zu einer Gerechtigkeit, die das Maß solcher Kräfte nicht durch den bequemeren Sitzplatz beeinflusst. Im Voraus sei zugestanden, daß mir die einstigen Klagen über die Akustik vom ersten Wort an unbegründet erschienen, wobei es freilich meiner genauen Kenntnis des »Lear« zuzuschreiben sein könnte, daß ich die meisten Verse zu gut gehört habe, insbesondere die, die fehlten. Es war eines der seltsamsten meiner vielen Theatererlebnisse, zu dem die von mir häufig zitierten Worte des Edgar stimmten:

Gott, wer darf sagen: schlimmer kann's nicht werden?
's ist schlimmer nun als je.

Und kann noch schlimmer gehn; 's ist nicht das Schlimmste,
Solang' man sagen kann: dies ist das Schlimmste.

Mit diesem Ausdruck eines tröstlichen Pessimismus war ich oft bemüht, meiner Sucht nach Übertreibung durch die Gewißheit, daß nur Schlimmeres nachfolgen könne, Herr zu werden. Wer nun beschreibt (außer mir) meine Überraschung, als ich wahrnahm, wie Röbbelings feine Dramaturgenhand den Gedanken abkürzte und meinem Eindruck von diesem kaum beschreibbaren »Lear« den nachdenklichen Herrn Aslan mit den Worten gerecht werden ließ:

Gott, wer darf sagen: schlimmer kann's nicht werden?
's ist schlimmer nun als je.

Fertig. Und dieser so vereinfachte Gedanke, offenbar dem Sparsinn angepaßt, zu dessen Entfaltung Röbbeling nach Wien berufen ward, entsprach auch vollauf meiner Ansicht, denn ich, der so viele schlimme Lears gesehen hatte, zuletzt die Schnurre Bassermanns, fand in der Tat, daß es schlimmer nun als je sei, ohne mir über künftige Lears Gedanken zu machen. (Was ich aber eigentlich doch wieder nicht sagen dürfte, da ich leider Reimers versäumt habe.) Die Beziehung Röbbelings zu Shakespeare ist bekannt, last not least aus der Fackel, wo die von ihm verfaßten Verse zitiert waren, mit denen er vor die Hamburger Kaufherren als der leibhaftige Dichter des »Hamlet« trat, um das Geleitwort zu seiner Inszenierung zu sprechen. Wie sehr es aber auch Schmach und Gram sein mochte, daß er zur Welt kam, den »Hamlet« einzurichten — so aus den Fugen war die Zeit noch nie wie jetzt, da er es dem Lear besorgt hat. Als Röbbeling nach Wien kam — wo ja seit Burckhardt (mit der leider verspäteten Ausnahme Bergers) die Berufung zum Burgtheaterdirektor immer eine heitere Überraschung war —, eilte ihm der Ruf eines tüchtigen Handelsmannes voraus, ein Ruf, den freilich die Hamburger Sachverständigen noch zu einer Zeit für übertrieben erklärten, als Röbbeling hier schon den einer dramaturgischen Kapazität erlangt hatte, wozu sich die ganze Mittelmäßigkeit deutschen Theaterbetriebs die Hücke voll lachte und nicht müde wurde, die ältesten Lautenburg—Anekdoten von ihm zu erzählen. (Insofern ein Unrecht gegen Lautenburg, als doch dieser nicht nur zur Kassa, sondern auch zur Szene Beziehungen hatte und mehr als das ganze neudeutsche Direktorengeschlecht.) Der Wiener Druck— oder Denkfehlerteufel, der wie der Narr im »Lear« Machthabern die Wahrheit sagen darf, hatte, schon beim Einzug Röbbelings alles zusammenfassend, den Huterzeuger, der damals Generalintendant war, die Worte sprechen lassen:

Und wenn wir Herrn Röbbeling gebeten haben, dieses Amt zu übernehmen, so taten wir es, weil wir wußten, daß er die *ungünstigen* finanziellen Erfolge während seiner siebzehnjährigen Hamburger Tätigkeit *mit wenigen künstlerischen Mitteln* erreichte. Er hat wiederholt betont, *daß er davon auch nicht abgehen werde*.

Und da es noch deutsche Männer gibt, die ihr Wort halten, so haben wir jetzt einen Lear kennengelernt, der sich im Regen gewaschen hat, alles Wesentliche gleich der Herrschaft von sich tat und Verse von Shakespeare hören ließ, die teils nie gesprochen wurden, teils aber von Röbbeling sind. Daß in der Aufführung überhaupt jeder Satz von Shakespeare das Gepräge Röbbelings trägt, versteht sich von selbst; doch ohne akustisches Zutun würde die eigentliche Autorschaft erst gewürdigt werden. Nicht zu ahnen, daß es eine Bearbeitung gibt, die mit vollständiger Akteinteilung einen kürzeren Theaterabend ermöglicht, war insofern kein Mangel, als das Burgtheater sie niemals bekommen hätte. Es wäre aber ein Spaß ohnegleichen, wenn die Courage aufgebracht würde, Röbbelings Werk in Druck zu legen: Da man im Finstern nicht mitschreiben kann und allmählich erlahmt, dem Gedächtnis Spuren einer Hamburgischen Dramaturgie einzuprägen, so bleibt hauptsächlich die Erinnerung an die Donnermaschine des Burgtheaters, die teils wirksam den Versen entgegenarbeitet, teils über textliche wie darstellerische Lücken hinweghilft und jedenfalls imstande ist, die elementaren Leidenschaften, die den »Lear« erfüllen, wie überhaupt das Chaos eines wildbewegten vorchristlichen Zeital-

ters wiederzugeben, vielleicht schon etwas besänftigt durch Klänge von Salmhofer, die zugleich die Akteinteilung andeuten.

War doch bereits die Bassermann—Reinhardtsche Bearbeitung ein Gaudium für Kenner, welche freilich neben Kritikern nicht in Betracht kommen, gewiß nicht neben solchen, die tags zuvor zum erstenmal den Lear durchgeblättert hatten; und vollends nicht unter einem Publikum, dem es gänzlich gleichgültig war, ob die Konversation, die da oben geführt wurde, auf Verse von Shakespeare oder von Reinhardt zurückging. Meine Erinnerung an den von Herrn Bassermann gesprochenen Text reduziert sich auf den Umstand, daß er sich begnügte, die Kordelia mit dem einen Satz zu verfluchen:

Nun gut, nimm deine Wahrheit denn zur Mitgift!

worauf bereits Kent in Aktion trat; und daß nach dessen Verzicht am Ausgang:

Ich muß zur Reise bald gerüstet sein;

Mein Meister ruft, ich darf nicht sagen: nein!

Albanien, seinerseits auf den großen Abschlußton verzichtend, einfach konstatierte:

Dem Ältesten war das schwerste Los gegeben.

Wir Jüngern werden nie so viel erleben.

Die Erscheinung Bassermanns sehe ich, wiewohl es erst kurze Zeit her ist, noch deutlich vor mir: ein feuchtfröhlich aufgelegter alter Mann ließ sich mit der Last der Jahre auf einem Tragsessel zum Thron bringen, sprang dann rüstig herab, stieg hinauf und begann, sichtlich froh, »zum Grab entbürdet wanken« zu dürfen, mit flatternden Armen die Verteilung. Anschütz' Maske — nach einem Bild — war ein Denkmal der Tollheit, ähnlich die des Italieners Rossi; die Sonnenthal: in ergreifendster Hoheit das, was Kent »gern Herr nennen möchte«. Die modernen Lears bevorzugen einen Bart à la Michelangelo, da aber jeder seine besondern Mucken hat, so trug Herr Bassermann einen Höcker auf der Nase, was zu jedem Zoll ein König noch hinzukam. Daß es einer von Shakespeares Gnaden war, konnte man aus der Prosa, die er sprach, nicht leicht entnehmen; es war jedenfalls ein veristischer Lear, der, als er von der Jagd zurückkam, das Essen, auf das er so ungeduldig wartet, auch auftragen ließ, um bei der ersten Erregung die Tafel umzuwerfen, ohne Rücksicht darauf, daß ein paar Becher ins Proszenium rollten. Weitere Erschütterungen gingen nicht von ihm aus; immerhin aber mochte man der zerbrochenen Stimme das zerbrochene Herz glauben, wenngleich sie bloß ein einziger von den »hunderttausend Scherben« war, in die es »splittern soll, bevor ich weine« — und der war sein Lebtage einer von der geborstenen Glocke Mitterwurzers, auf dessen Gedächtnis Ton, Gang und Geste des vorzüglichen Episodenspielers beruhen, was selbst solche Kritiker nicht wissen, die jenen noch kannten. Zum »Iffland—Ring«, über den Bassermann zu verfügen hatte, erhebt sich wahrscheinlich seit den großen Devrients und Döring die Frage nach der innern Berechtigung, die schon einem Mätzchenmeister wie Friedrich Haase kaum zukam. Wenn das Symbol, statt auf Schröder, Anschütz, Sonnenthal, Matkowsky und dann ins Museum überzugehen, die große Seitenlinie nehmen sollte, so hießen die Stationen etwa Beckmann, Dawison, Lewinsky, Mitterwurzer und wieder das Museum. Aber gibt es noch äußere Maßstäbe für schauspielerischen Ruhm, wenn Generationen, der Burgtheaterherrlichkeit von den Porträts des Herrn Reimers und der Frau Wohlgemuth überragt werden, in jenem Foyer, das endlich »Wandelhalle« heißt? Die Zeitgenossen mögen es so wünschen, aber sie bedenken nicht, daß die Nachlebenden vermuten werden, jener sei dreimal so groß als Sonnenthal und diese fünfmal so groß als die Wolter gewesen.

Wie man nun für das Porträt des Herrn Werner Krauß Raum schaffen soll — einen, der sich neben den Räumen, die es jetzt gibt, dem europäischen, mitteleuropäischen, österreichischen, dem Donau—, Kultur— und Lebensraum nicht spotten läßt —, wird ein Problem für sich sein. Ich habe schon etliche Schauspieler als Lear und manche Doktoren, Professoren und Würdenträger um diese Rolle bemüht gesehn, wobei ich leider einen Hofrat versäumte. Umso gespannter war ich auf einen Staatsrat und gar einen preußischen, der sich nur gastrollend zu uns herabläßt und die ihm innewohnende Magie leihweise entfaltet, wiewohl das Berliner Schauspielhaus auch in dürftigen Zeiten so weit hinter dem Burgtheater zurücksteht wie ehemals. Hätte ich den Freimut Kents, der als Verteidiger Kordelias und Ankläger ihrer Schwestern dem Lear ins Gesicht sagt, daß »der nicht ohne Herz ist des schwacher Klang nicht Hohlheit tönt«, so sollte unser Lear — der im Gegensatz zu den meisten Schauspielern von heute sich auch in gegliederter Rede äußern kann — es in dem Sinn auf sich beziehen, daß der ohne Herz sei, des starker Klang Hohlheit töne. Oder wenn schon ein Shakespearescher Text geändert wird, könnte noch besser der Narr solche Wahrheit improvisieren und dazu die Erkenntnis, welchen Schwalles von ekstatischen Redensarten heute die Kritik fähig ist und bedarf, um den Eindruck von einem Durchfall herzustellen. Denn selten wurde so lärmend gelogen, um den schwachen Klang der Wahrheit aufkommen zu lassen — mit wenigen Ausnahmen, deren eine, freilich auch in Honig eingebettet, die bittere Pille darbot, Herr Werner Krauß habe »nicht zu rühren, zu bewegen vermocht«. Salten aber, der ihm ja alle Gipfel der Schauspielkunst — selbst mit dem peinlichen Geheimrat in »Vor Sonnenuntergang« — offeriert, stellt mehrmals »eine kleine Enttäuschung« fest, was in summa wohl eine große ergibt, wenn man doch einen Eindruck gewonnen hat wie diesen:

Werner Krauß war *vom Anfang an auf eine trübselige Art monoton*. In einer Maske, die zuerst befremdet, an die man sich jedoch gewöhnt, *deklamierte er melancholisch* und die selige Geberlaune des königlichen Vaters fehlte gänzlich. Dadurch blieb die *plötzliche Wendung zum Zorn unwirksam* und das Drama, das ja von diesem Moment an sofort den steilsten Aufstieg ins Tragische nimmt, den das Theater kennt, war *an seinem Rückgrat getroffen*. — — Der König Lear ist ihm, trotz vieler prächtiger Einzelheiten, *daneben geglitten*.

Vor allem aber, wenn man nach einigen Schmeicheleien für das Klinische abschließend sagen kann:

Nur eines bleibt gewiß, was immer die Ursache gewesen: Werner Krauß hat es nicht vermocht, als Lear zu erschüttern.

Die Ursache zu finden, wäre nicht schwer. Aber die Annahme einer plötzlichen Wendung zum Zorn, die wohl bei Shakespeare vorkommt, ist insofern ein wenig übertrieben, als der Darsteller auch hier nicht aus der Fassung zu bringen war und mit Besonnenheit sowohl die Kordelia verfluchte wie den Einspruch Kents abwies. Gegen beide richteten sich die stark pointierten Worte, die Röbbeling zum Abgang (»Kommt, edler Fürst Burgund!«) hinzugedichtet hatte:

Kommt, meine *Freunde!*

Gut gegeben, aber leider erfolgte kein Zeichen der Zustimmung. Was die Monotonie anlangt, so erklärt sie sich daraus, daß nur ein Ton vorhanden ist (während umgekehrt die Armut bekanntlich von der Powerteh kommt); und

sie war mir schon an den Leistungen aufgefallen, die Herrn Salten »unvergeßlich« sind, der seine kleine Enttäuschung umso schmerzlicher empfinden muß, als er unumwunden zugibt:

Magische, ja dämonische Kräfte werden an ihm gerühmt, und ein Hauch solcher geheimnisreicher Eigenschaften hat einen hie und da auch angeweht.

Mich weniger als etwa die Dame, die einmal, als eine Gesellschaft von Bezauberten noch irgendwo einkehrte und der Magier mit sturem Blick die bedeutenden Worte sprach:

Wir — die wir — jetzt — vierzig Jahre — alt sind — — werden — in zwanzig Jahren — — sechzig sein — —
völlig verzückt nur hervorbrachte:
Sie sollten — ein Buch schreiben!!

Salten scheint — »was immer die Ursache gewesen«, mit Recht — als Medium versagt zu haben, während der deutsch—christliche Bretschka völlig disponiert zur Hingabe war. Wie sollte ich, wenn ich nicht zufällig dabei gewesen wäre, mich vor einem Kontrast zurechtfinden, der unter allen Umständen wirksamer ist als die Szene, auf die sich die Meinungen beziehen.

Vom ersten Augenblicke besiegt und zerstört Werner Krauß solche Bedenken.

(Nämlich wegen der Gedrungenheit der Gestalt.)

Über alle Maßen herrlich wie der Beginn dieser Tragödie ist das *stürmische Tempo*, mit dem Krauß die Bühne betritt. Die Unge duld des Königs, den Entschluß der Erbteilung auszuführen, sein unbeugsamer Wille, der keinen Widerspruch verträgt, Trotz und Eigensinn des Alters, alles ist sogleich lebendig und sinnfällig, wenn Werner Krauß erscheint und die Stufen zum Throne hinaufsteigt. — — Wie in dieser *allerersten* Szene der Dichtung ohne geringste Einleitung ihre Handlung *mächtig in Gang gebracht* wird — —, so bringt der Schauspieler Krauß sogleich bei seinem ersten Auftritt den ganzen Lear mit und die Ansätze aller seiner schönen und verderblichen Charakterzüge finden sich bereits angedeutet.

Diesem Bretschka, der hier ein stürmisches Tempo gespürt hat (und nicht weiß, daß die Einleitung gestrichen war), muß eine Lammsgeduld innewohnen. Ein Berliner Kritiker soll sich einmal unliebsam bemerkbar gemacht haben, weil er beim »Goetz« die Uhr aus der Tasche zog; ich war bei dieser allerersten Szene des »Lear« bereits in einem Zustand, daß ich sie mir hätte ziehen lassen. Salten hat, wo er recht hat, recht; nur (Regans Worte) »sagt er noch zu wenig« und seinen Unmut läßt er auch gegen diesen Krauß — der jedenfalls den schärferen Zischlaut verdient — mehr zwischen den Zeilen los. Zu sagen wäre aber, daß unser Lear nach dem Maß der Zeitlupe gesprochen und geflucht hat, den Rest seines Lebens auf die Landverteilung zu verwenden schien, und daß noch nie der Sinn des Dramas, welches doch nur aus dem unbegreiflich jähen Einsatz verständlich wird, so durch Vollsinnigkeit — der die Herzensleere entsprach — zerstört wurde. Es blieb unfaßbar, wie dieser beherrschte Sprecher sein Königreich verschenken, doch immerhin spannend, wie dieser König, jeder Zoll ein Staatsrat, seinen Verstand verlieren konnte.

Der stürmische Beginn war so geartet, daß der berühmte Berliner Premiertiger in jener Zeit, da es auch dort noch ein Theater gab, der alte Doktor Kastan, dem man keines vormachen konnte (und als Ersatz keine Magie), auf die Szene gerufen hätte

Schon faul!

(Er war ein Mann, nehmt alles nur in allem, der in Bayreuth, befragt, was er da mache, die schlichte Antwort gab: »Als Arzt den Irrsinn an der Quelle studieren!«) Jener kundige Thebaner von der 'Reichspost' hingegen meint, der erste Abend eines diesjährigen Gastspiels sei.

Ein triumphaler Anfang *fürwahr*.

Nicht ohne Röbbeling, der den Vertretern der österreichischen Kultur imponiert, dafür zu preisen, daß er einerseits

der Dichtung mit einer *Ehrfurcht* dient, die Szene um Szene spürbar bleibt

und andererseits

wo es *ihm geboten schien*, auch *die eine oder andere kleine dramaturgische Abänderung* der Schlegl—Tieckschen *Bühnenbearbeitung*, die er benützte, *nicht gescheut* hat.

Nun gibt es zwar weder eine Bühnenbearbeitung von Schlegl noch von Schlegel, sondern nur eine Übersetzung von Baudissin, deren Kürzung natürlich notwendig ist, deren Abänderung Röbbeling mit Ehrfurcht nicht gescheut und der er aus eigenen Schriften etwas zugefügt hat. Aber Hauptsache ist doch schließlich, daß das Publikum

von der ersten bis zur letzten Szene *offensichtlich* ganz im Banne des ungeheuren Schicksals stand, das ihm Werner Krauß vor Augen stellte.

Der Leser glaubt es; woran aber erkennt es der Hörer? Im gänzlichen Mangel an Applaus? »Offensichtlich« genügt im Theater nicht, es muß offen hörbar sein. Einer, der lange Haare hat, will beobachtet haben:

Das Publikum saß *gebannt*: es *folgte der Wucht* der Aufführung zuerst *erregt*, dann mit *verstummender Ergriffenheit*, zuletzt, ein seltener Fall, mit dem *Schluchzen der Erschütterung*. Das uralte Lied vom Kindesdank *widerhallte*.

Wenn auch das Deutsch mangelt, so ist doch der Wille zu loben, allerlei Geräusche, die auf Schnupfen oder Ungeduld zurückgehen mochten, als Echo zu reklamieren. Einer lügt es sich so zurecht:

Mit Spannung verfolgte das Publikum *die Vorgänge auf der Bühne*. Während des Spiels wurden *alle Beifallsbezeugungen unterdrückt* und erst nach dem Fallen des Vorhanges *entlud sich die Spannung in Beifallsstürmen*, die der Darsteller der Titelrolle ebenso für sich in Anspruch nehmen konnte, wie die Gesamtdarstellung.

Danach scheint also »schon« etwas nicht zu stimmen. Wer hätte die Beifallsbezeigungen unterdrücken können? Ein anderer stellt einfach fest:

Es gab *Beifall über Beifall* an diesem Ehrenabend des Burgtheaters.

Eidesstattlich erkläre ich: Röbbelings Fassung (aus der dieser Lear nicht zu bringen war) besteht aus zwei Teilen. Nach dem ersten, der mit dem Entschlummern in der Hütte endet, dürften zweimal vierzig Hände sich fünf Sekunden lang gerührt haben; kaum so viele und so lang am Schluß, was einen starken Beweis für die Abschaffung der Burgtheaterclaque bedeutet. Ein Herr namens hh, mit einer der ahnungslosesten Engel, die wir haben, schreibt:

Atemlos lauschte das Publikum und erlebte *Stunden der Andacht* vor der Größe des Dichters, des Menschlichen und der Kunst, all dies lebendig zu machen.

Atemlos ist nichts, wenn applauslos. Solche Verwandlung des Theaters zum Tempel — noch im umgekehrten Fall brauchen die Schauspieler etwas zum Anhalten — würde selbst bei »Iphigenie« oder »Pandora« auf Durchfall schließen lassen. Aber ein »Lear«, ohne daß auch im Publikum die Elemente entfesselt sind? Nach solchen Stunden der Andacht müßte ein richtiger Schauspieler in der Garderobe das Bewußtsein verlieren oder die Tränen vergießen, die ihm die Natur für die Szene versagt hat, und wenn es ein Preuße ist, unfreundliche Gedanken gegen ein schlappes Publikum hegen, dem ein anderes Regiment schon Begeisterung beibringen wird. Zum Trost weiß die Presse um die Mission des Theaters, stumme Andacht zu verbreiten, und um den Mangel aller »Lears« der Vorzeit, die allzu heftigen Applaus fanden: Röbbelings Regietat reiche

bedeutsam hinaus in Dramaturgisch—Schöpferisches — — Alle *bisherigen* Aufführungen an den *verschiedensten* Theatern und durch viele »Lears« zeigten *irgendwie* ein Scheitern an diesen Schwierigkeiten. Es war dem »Lear« weder *vor Jahrzehnten mit dem klassischen Pathos, mit der Heroisierung der Gefühlsenergien beizukommen*, noch auch später mit Naturalismus ...

Herr Haha wird ersucht, eine einzige der gescheiterten Aufführungen, die er vor Jahrzehnten mitgemacht hat und deren Heroisierung von »Gefühlsenergien« bei Shakespeare ihm wider den Strich ging, zu bezeichnen. Anschütz hat er nicht mehr gesehen; aber »irgendwie« war, als Sonnenthal den Lear mit der ihm zukommenden Akteinteilung spielte, das Scheitern so geartet, daß nach dem Goneril—Fluch, diesem Herzkrampf ohnegleichen, ein Beifall losbrach, der den kurzen Disput zwischen der Megäre und ihrem erbarmungsvollen Gatten unhörbar machte und vielen erschütterten Hörern die Wiederkehr des Rasenden als Durchbruch des Hausgesetzes erscheinen ließ — bis er endlich mit dem Fortfluchen und dem Entschluß, zur zweiten zu gehn, die jener das Wolfsgesicht zerfleischen werde, sich Gehör verschaffte. Als er wieder davonstürzte, verschlang der Beifall den Dialog, bis der erschütterte Narr — Kainz' beste Theaterleistung, nach Lewinsky, dessen größere Kraft leider schon im Schwinden war — zu seinem erschütternden Nachwort von der »Füchsin« gelangen konnte. (Röbbeling hat, wiewohl der Fluch des Herrn Krauß volle Ruhe verbürgte, die schöne Stelle gestrichen.) Dann donnerte der

Applaus den ganzen Zwischenakt durch, und empfing den Lear. Das hat sich jedesmal von 1889 bis zum Hingang dieses, trotz Lücken der Gestaltung und Zügen bürgerlicher Weichheit, besonders in den Höhepunkten unvergleichlichen Darstellers zugetragen. Ebendasselbe nach dem Wahnsinnsausbruch am Schluß des zweiten Aktes, dem unvergeßlichen Bild des zwischen den feilschenden Kanailen schwankenden Greises (jetzt stehen sie nebeneinander, hinter ihm, und machen ihre Vorschläge): der Orkan im Haus tobte, bis er in den der Heide überging und mehr als dieser den Schrei des Deliranten (»Blast, Winde ... !«) übertönte. Dasselbe nach dem vierten Akt, dem unbeschreiblichen Wiedersehen Kordelias; und nach Schluß des fünften: als er aus der erhöhten Mitte (nicht von der ebenerdigen Seite) mit der toten Tochter in den Armen angekommen und seine Stimme im Gedenken der ihren erstorben war, ohne Unartikuliertes, welches bei Shakespeare, außer dem »Sa, sa, sa, sa!« fürs Laufen, nicht vorkommt — da ging's nicht in ebensolchem Tempo zur Garderobe, sondern es verging lange Zeit, eh sich die Betrachter des (vom Schicksal) zertrümmerten Meisterstücks der Schöpfung, zuerst andächtig, dann begeistert, von der Stelle bewegten. Einer, der mit den langen Haaren, beruft sich auf Hebbel, der über die Ernüchterung durch die Zwischenakte im alten Burgtheater geklagt habe, aber an Röbbelings Dramaturgie (Anm.: Der Setzer hat hier wahrhaftig »Dramaturgie« gesetzt) seine Freude gehabt hätte; kaum nachweisbar und höchstens insofern möglich, als in Shakespeares Zwischenakten mehr dramatischer Atem ist als in Hebbels Akten. Doch mochte Röbbeling zusammenziehen so viel er wollte und den drei Gipfelszenen Dialoge von geringem Belang und größerer Nüchternheit folgen lassen, Füllsel, die die Handlung eher aufhält als erläutert und einer altenglischen Publikumsartung entsprochen haben mag — welche Hörerschaft, der der Darsteller des Lear ans Herz griff, hätte sich um derlei gekümmert und nicht von selbst die organische Akteinteilung hergestellt, so daß im Applaus kein Wort, kein Ton von Salmhofer, keine Windmaschine zur Geltung gekommen wäre! Herr Werner Krauß hat das sogar den Barnay, Bassermann und noch bedenkllicheren Lears ersparte Unikum geerntet, daß sich nicht bloß nach jener zerdehnten »allerersten Szene«, sondern auch nach der Verfluchung Gonerils, nach dem Ausbruch des Wahnsinns, nach dem Wiedersehen Kordelias, kurz überall dort, wo eine Versammlung von fremdsprachigen Kannibalen aus Rand und Band geriete, buchstäblich keine Hand gerührt hat, der einzige Beweis, den eine leicht bewegte Kritik dafür hat, daß auch kein Auge trocken blieb. Sind die psychophysikalischen Grundsätze aufgehoben, weil es Hitler und Stalin gibt? Sollte das heutige Wiener Theaterpublikum so seelenstark — liebend und schweigend wie Kordelia — geworden sein, daß es bei tieferer Erschütterung jedes Aufsehn vermeidet? Wahr ist vielmehr: daß sich ein Ensemble von Hörern — so dumpf und stumpf der einzelne sein mag und so ausschließlich interessiert für den »niederträchtigen Fußballspieler«, der im Lear vorkommt — durch die Zeiten nicht ändert; immer auf dieselbe Art reagiert, wenn es sich einer Wirkung nicht zu entziehen vermag; und daß Herr Werner Krauß nicht gewirkt hat.

Ganz bestimmt auch nicht auf jenen aus der Gilde, der jetzt im Wiener Theaterleben, kritisierend und zugleich produzierend, sich in den Vordergrund spielte; auf einen, der allen Herrn Werner Krauß fehlenden Beifall durch eine Schreibmaschine, die sich selbständig gemacht hat, ersetzt; den weder Instinkt noch Bildung zum Urteil befähigt, der es aber in hysterischer Gebundenheit von Vorbildern bezieht und, sobald er sich zurückgesetzt fühlt, die verkehrte Lesart einschaltet. Daß alte Liebe nicht rostet, kann kurioser Weise auch darin zum Ausdruck kommen, daß der Namensvetter, dessen

Brustkasten und gedrungener Wuchs mir mit keinem Astralgeist verbunden scheinen, bis an die Sterne, ja darüber hinaus erhoben wird. Vergangene Größe jedoch, auf deren Achtung ich auch innerhalb einer Schieberwelt bestehe, der eine Inflationskritik angepaßt ist, wird zum Gespött des »Causeurs«, dem keine Kulturinstanz die Befugnis erteilen würde, öffentlich den Mund aufzutun, um Lob und Tadel kraft persönlichster Regungen zu verteilen, deren freies Walten dem Dichter, nicht dem Berichterstatter und Tantiemenempfänger erlaubt ist. Die Natur geht sonderbare Wege, aber daß sie auch den journalistischen Betrieb zu beeinflussen vermag, und das Urteil über einen Schauspieler die pervertierte Begeisterung für einen, der sich da und dort abweisend verhält, bedeuten kann, weiß vielleicht nicht einmal die Psychoanalyse, der man ja manches glauben wollte, wenn sie nicht mit so viel Betrug verknüpft wäre. Die Möglichkeit, daß leicht beherrschbare Naturen in einem Kulturbefehle hemmungslos werden, ist wohl das größte Thema der Fackel, deren tragischen Konflikt es bildet, den kleinen Einzelfall, der das Phänomen verdeutlicht, auf die Nachwelt bringen zu sollen. Jedemnoch; und solange es geht, ohne Nennung des Namens, der ohnedies ein Bruchstück ist, das freilich öfter als gehörig unter einem abendfüllenden auftaucht. Ursprünglich dem Handelsberuf bestimmt, widmete er sich bald ebendenselben, indem er anfang, den Theatermarkt zu beliefern, was natürlich ohne Zugehörigkeit zur Redaktion nicht möglich wäre, in welche aus dem Kontor zu übersiedeln bloß den einen Schritt kostet, der vom Erhabenen der doppelten Buchhaltung zum Lächerlichen der Literatur führt. Bald entdeckt man in sich die Fähigkeit zum Autor von Lustspielen, und es ergibt sich, vermöge des sanften Druckes, den ein weiches Naturell im theaterkritischen Beruf ausübt, auch die Möglichkeit, sie anzubringen. Das Los des überwiegenden Teiles der Menschheit, arm wie eine Kirchenmaus zu sein, bleibt dem Tüchtigen insbesondere dann erspart, wenn er sich mit jenem »Fodor« assoziiert, der die Erheiterung der seit dem Weltkrieg Verzweifelnden auf sich genommen hat, aus dem Ungarischen in eine fremde Sprache übersetzt wird und dem als letzter Rivale vielleicht nur noch der andere Träger eines schönen Namens gewachsen ist: Bus—Fekete (sprich: Fäkätä). Versteht sich, daß einem, der in dieser Region des Theaterwesens zu Hause ist, die Kompetenz eignet, über den »König Lear« zu urteilen, den er aus Anlaß der Kritik vielleicht sogar durch Lektüre kennenlernt, wenn die eigene dramatische Produktion Zeit dazu läßt; und niemand in dieser Stadt, wo einst Hermann Bahr aufhören mußte, Kritiker zu sein, nachdem er Autor geworden war, nimmt heute an der ungescheuten Verbindung der Metiers Anstoß oder bemerkt den röbbelingualen Eifer, der vom ersten Tag einer Direktion an entfaltet wurde und der neben dem psychischen Motiv für die Verherrlichung des »König Lear« nicht unwesentlich erscheint. Nichts ist in einem Beruf, der geradezu in dem Mangel an Hemmung und Verantwortung wurzelt, insbesondere in der Theaterjournalistik, bei einiger Hörfähigkeit schneller erlernt als die Verfügung über Worte, die ursprünglich solchen Schriftstellern gehörten, denen sie beiweitem nicht so leicht aus der Feder geflossen sind. Absonderlicherweise — mea culpa — hat die Fackel einen Journalismus gefördert, der ihren Worten die Flügel zugleich zu lädieren und zu verschaffen weiß, so daß die Leser der Boulevardpresse sich ihren Plauderer als den Präger von hundert Wendungen, wie etwa der über »Effekt— und Defektschauspieler«, schätzen, wogegen urheberrechtlich nichts zu machen ist. Hat man dazu aus der Polgarküche genascht — vor allem von der Ersparung der Hilfszeitwörter —, so wächst sich ein stilistischer Leichtfuß heraus, noch zugepitzt oder vielmehr abgerundet durch die eigene Halbweltanschauung, ja einen starken Hang zum »Mondänen«. Die ganze Gestalt, gespickt mit eroti-

schen Erkenntnissen der Fackel, eine Mischung aus ursprünglicher Empfindsamkeit und machthaberischer Härte, spielt nunmehr in der Theaterwelt eine ziemlich gewichtige Rolle, die deren Angehörigen, den rettungslos Hörigen der Preßgewalt, öfter beschwerlich fallen soll. Die Wirkungen der Fackel, zu meist verderblicher Art — indem etwa politische Dummköpfe noch dümmer werden —, begreifen leider auch die Züchtung eines Kommis—Voyeurturns ein, das ein höchst privates Interesse, wer auf wen »fliegt«, in öffentliche Meinung umsetzt, in Theaterkritik oder doch in kotige Plauderei. Sommer-nachtspaziergänge eines toten Schauspielers beschäftigen den Nachrufer; kein glücklich liebend Paar, für das nicht Raum ist in der kleinen, aber gut geheizten Hütte dieser Phantasie. Die Geheimsprache, die zur Zeitungslektüre wird, verrät sich auch in der Begier, das zu preisen, was der unerbittliche Verehrte ablehnt, und das herabzusetzen, was er bejaht. Ohne das lästige Wissen um den Ursprung solcher Dränge wäre die Übersteigerung, zu der es das heutige Theaterlob gebracht hat, noch erträglich, dank dem Bewußtsein, daß es keinen Eindruck mehr machen kann. Denn selbst die Hühner müssen doch — ohne ihr beizuwohnen — bei der Vorstellung lachen, daß ein preußischer Staatsrat, dessen Mut, sich als Moses zu verkleiden, gewiß anerkennenswert ist, »schon im ersten Anblick ein höchste Ehrfurcht heischendes Wesen« sei, ein mächtiger Märchengreis, nahe dem Ende seines Daseins, ein königliches Antlitz, in dem unzerstörbar ewige Majestät ihre Herrschaft aufgerichtet und keine irdische Not und Qual kann sie verjagen.

Das »Lear—Gemälde Werner Krauß'«

umfaßt sie alle, den heroischen Lear, der noch das Schwert schwingt, den einsamen Lear, den Lear *des Mythos*, den Lear *des Herzens*, den Lear einer unendlichen Trauer und meisterhaft in Qual und Erschütterung, *wie man es noch nie gesehen*, enthüllt er das klinische Bild des wahnsinnigen Lear.

Arm wie eine Kirchenmaus und doch:

Dämonischer Geist ... Erschütterungen ohne Ende Shakespeare—Theater von einer Hochspannung der geistigen und sinnlichen Situationen ... über Zeit und Zeiten stürmt er dahin in gewaltiger Zwiesprache mit der Natur ... *Traum und Wahnsinn sind in der flutenden Musik seines Spiels Brüder im Weltenraum unbeherrschten Lebens.*

(Bei so geringer Vorbildung ein solches Gedicht von einem Satz! Direkt kosmisch!)

Mit hinreißender Gewalt treibt der Lear Werner Krauß' durch die *pathologischen Gefilde* der Dichtung.

Aber es wird immer toller, bis zu einem »erschütternden Adagio«, zu einem »überquellend reichen Theater der sich übersteigernden Effekte«, nämlich in der Rezension, bis zu einer »mit vielerlei phantastischen Schauern erfüllten Wahnsinnsvision, von einem großen Schauspieler emporgezaubert«; Shakespeares Weisheit gibt er »den Glanz ihres Narrentums«, wobei er natürlich auch dem Narrentum den Glanz von Shakespeares Weisheit geben könnte; und selbstredend alles mit »Dynamik«. Das hat kein Fodor g'schrieb'n (und auch kein Fekete nicht), aber

in diese Stimmung von Ernst und Ergriffenheit tönt die Stimme Werner Krauß', in der Glocken schwingen, Engel und Teufel rufen, *Männer zur letzten Andacht in die Knie sinken.*

Anstatt die Hände zu rühren.

Das große Herz dieses Lear öffnet sich in einer Totenklage von schmerzlicher Größe. Männliche Rührung wird niemals billig—sentimental. *Tränen strömen unsichtbar.*

Man muß informiert sein. (Aber Tränen sind von Shakespeare vorgeschrieben: Lear weint, wenn er auch nicht will, der Darsteller müßte es wie der Zuschauer, wenn er könnte; und ich sah männlich herbe Journalisten schon bei geringern Verlusten weinen.) Wenn dem Schmus ein künstlerischer Sachverhalt entspräche, so wäre es eine Leistung, hergestellt aus den Kräften der Garrick, Talma, Kean, Ludwig Devrient, Eckhof, Iffland, Schröder, Anschütz, Booth, Rossi, Salvini, Mitterwurzer und Sonnenthal, und das Haus hätte in hunderttausend Scherben splintern müssen wie Lears Herz. So viel Dummheit als Druckerschwärze. Ich leugne nicht mein Vorurteil gegen Herrn Werner Krauß, aber es war doch, als ich ihn zum erstenmal sah, ein Urteil, und sein Lear hat es gründlich bestätigt. Mein Eindruck war dieser:

Ohne den nicht unwichtigen Auftakt der Szene »Kent, Gloster und Edmund«, die sich Herr Röbbeling zu streichen erlaubte hatte, trat der Hofstaat ein, in ihm durch Kleinheit hervorragend die Majestät. Sie sah aus wie eine Tonne, die sich sogleich als hohl erweisen sollte. Auffallend vor allem durch ein weißes Seidengewand mit einer ungeheuren Schleppe, eine Vermummung, die es vielleicht im vorchristlichen England nicht gab, die aber auf Berliner Transvestitenbällen bei bejahrten und vollbärtigen Postbeamten noch heute vorkommen dürfte und beim Lear offenbar einem andern aparten Zweck zu dienen hatte, auf den man gespannt war. Als der weiland König von der Jagd kam, trug er das selbe, im Wald gewiß hinderliche Gewand, er trug es, als ihn die Töchter in Wahnsinn trieben, er trug es hop heisa bei Regen und Wind; noch als er im Gestrüpp bei Dover umherirrte und eine durch blutunterlaufene Augen etwas wirksamere Maske zeigte, war der Foulard unverseht; er trug ihn vom Thron bis zum Zelt, von der Heide bis zum Grabe. Die besondere Bestimmung der Schleppe zeigte sich nun just dort, wo der Aufruhr der Elemente losbrach. Herr Thimig als Narr, dem, nach Salten, »der Kummer ins stumme Antlitz gegraben« war — nie sah ich ein glatteres —, hatte von Röbbeling die Erlaubnis, statt der vierzeiligen Variante

Wem der Witz nur schwach und gering bestellt,
Hop heisa bei Regen und Wind,
Der füge sich still in den Lauf der Welt,
Denn der Regen regnet jeglichen Tag

wenn ich recht gehört habe, das ganze Lied des Narren aus »Was ihr wollt« zu singen: zu dem wichtigeren Zweck, daß Herr Werner Krauß den Refrain nachsingen und dabei einen Serpentinanz aufführen konnte, bis die Schleppe konsumiert war, was von der Kritik, die natürlich keine Ahnung hatte, daß der Narr einen anderen Text sang, zum großen Donnerwetter als Genieblitz zugeschlagen wurde. Auch sonst imponierte ihnen manches, das nicht von Shakespeare ist. Es versteht sich, daß keiner ein solcher Beckmesser war, zu »merken« oder auch nur zu merken, daß Lear, die Stelle mißverstehend (die sich auf seine Schmeichler bezieht):

... sie sagten mir, ich sei Alles: das ist eine Lüge, ich bin nicht *fiberfest*

ein Wort gebrauchte, das so ziemlich das Gegenteil bedeutet und nur vom Zustand, nicht von der Person gesagt werden kann:

... ich bin nicht *fieberhaft*.

Keinem dürfte auch aufgefallen sein, daß Lear die vorhergehenden Worte:
Ha Goneril! — Mit 'nem weißen Bart!

nicht beim Anblick Glosters spricht, wo sie diesmal ja unmöglich wären, sondern — er ließ sie sich nicht nehmen — an einer Stelle, wo Gloster gar nicht zugegen ist. Dieser trägt nämlich im Burgtheater keinen Bart, offenbar weil er Herrn Onno nicht paßt (eine ähnliche Stilwidrigkeit wie die des Herrn Thimig als Valentin, der ohne Bart nicht alt sein könnte). Darum wird vor Glosters Blendung die großartig grauenvolle Stelle, wo Regan ihn ihm zaust:

So weiß, und solch ein Schelm!

ausgerauft statt des Barthaars. Wie steht es dem Hauptdarsteller zu Gesicht? Bekommt er, trotz seiner Statur, etwas, das man »gern Herr nennen möchte«? Ja, etwas von Herrn Moser, das durch den Moses guckt, und auch etwas, das man — was nützt Michelangelo — gern Kerr nennen möchte (als hätte der allen versäumten Bart nachgeholt). Was aber die Schleppe anlangt, so hat Bretschka den Eindruck:

Und wie eine *mythische Figur* schreitet der Lear des Werner Krauß durch diese Tragödie, *ewige Erscheinung des Leides*. Auch *das wallende Gewand*, das *dieser Lear im Gegensatz zu seiner Umgebung* trägt, *bestätigt die Vorstellung der Zeitlosigkeit*.

Jenseits der Frage, warum man damals Seidenzeug bevorzugt hat und wie eigentlich die Figur in eine Erdenwelt der gröbern Stoffe hereingewallt kam, muß man anerkennen, daß Christen die Wortverfügung heute so gut heraushaben wie die andern; Ekstase ist Ekstase, wenn auch jener andere die Erscheinung anders sieht:

Besondere Regieleistung Röbbelings, der diesen übermenschlichen Lear in seine Inszenierung fügt, ihn eingliedert, *um ihn herum* eine Lear—Vorstellung großer Eindrücke *rahmt*, so daß es scheint, als hätte *dieser Lear niemals in einer andern Vorstellung gestanden*, als wäre er mit dieser Aufführung aufgewachsen und zur Vollendung gelangt.

Man kann »diesen Lear« als Gegensatz zu seiner Umgebung und man kann ihn in ihr eingeboren sehen: er bleibt wirkungslos bis zur Ekstase.

Erstaunlich ist bei einer solchen Aufführung, daß Leute, die das Werk zumeist erst durch sie kennenlernen, also Kritiker, sich in der Wortwildnis — der ursprünglichen und der angerichteten — so zurechtfinden, daß sie den Mut zur Beurteilung der schauspielerischen Leistungen aufbringen. Sie haben ihnen samt und sonders imponiert; aber wenn auch nicht zu leugnen ist, daß irgendetwas in der Burgtheaterluft eine Klassikervorstellung sogar heute davor bewahrt, zu dem groben Unfug zu entarten, der in Berlin seit zwei Jahrzehnten vorgeschrieben ist, so müßte doch diese Mischung von leerer Deklamation mit platter Vermenschlichung, Einbürgerung von Geschöpfen aus einer höhern Welt, selbst demjenigen spürbar sein, der noch kein Theater erlebt

hat oder der aus Senilität sich verpflichtet fühlt, nach dem »Rhythmus der Zeit« mitzuhatschen. Gerade nun diese Sorte, die niemals erlebnisfähig war, doch mit der Fähigkeit, zu vergessen, auftrumpfen kann, sie wagt es, einem, der jeden Ton von ehemals, den unvergeßlich großen wie den unvermeidlich mittelmäßigen einer Hoftheatersphäre, zur Beurteilung und zum Vergleich ausstellen könnte, Befangenheit durch »Jugendeindrücke« vorzuwerfen. Einem, der im Schlaf so sicher zwischen den Zeiten wandelt, daß kein Mißton der jetzigen ihn weckt, wird eine Menschenart, deren Besitz der Mangel an Gedächtnis ist, oder eine Ausgeburt, die jüngst erst mit Frechheit geimpft wurde, einen Begriff vom Theater beibringen! Einem, der mit allen Stimmen seines Organs und allen Masken seines Gesichts die tragische wie die komische Welt, deren Geschöpfe einst die Szene belebten, auf das Podium stellt. Ich halte die Individuen, die in diesem äußerlich noch offenen Gebiet so oder so beschäftigt sind für mehr epische als dramatische Naturen, denn *mir* wollen sie etwas erzählen! Sie kommen mit dem blitzblöden Argument, daß die Schauspielergeneration, deren Ausgang man noch bewundernd erlebt hat, in ihrem Beginn gegenüber der vorangegangenen nicht anders herabgesetzt wurde, als man zu Unrecht die heutige herabsetze. Nun habe ich ja selbst das Gefühl, daß das damalige Urteil bis zu einem geringen Grade berechtigt und das von Laube angetroffene Ensemble noch riesenhafter war, wohl mit Ausnahme der Wolter und überhaupt der Frauen (welche, im Lustspiel, selbst heute noch einen Zusammenhang mit dem Theater bewahren). Niemals jedoch wäre dies die Grundlage einer Hoffnung, daß aus dem Absurdum heutiger Spielerei etwas Genießbares würde. Über den Zusammenhang zwischen der Aushöhlung der Zeit durch Technik und Tinte und ihrer Unfähigkeit, eine heroische Schauspielkunst hervorzubringen, mögen, wenn sie können, die quietschvergnügten Mitmacher der Gegenwart nachdenken. Sie sollen das Rätsel zu lösen versuchen, warum einer, der zwischen Berlin und Wien — vielleicht mit dem Foulard — hin und herfliegt, um den Lear zu spielen, nicht da und selbst nicht dort einer sein kann. Ihr Versuch, mir die eigene Dummheit aufzudrängen, ist aussichtslos: ich habe, da ich keine Freikarten nehme, zu viel Lehrgeld bezahlt. Nur möchte ich — nächst dem Geheimnis der Diplomatensprache — einmal im Leben noch herauskriegen, was eigentlich unsere Tragöden, die natürlich nicht jeder Situation, geschweige denn jedem Wort, zum gemäßen Ton verhelfen können, bestimmt, loszubrechen, da sie es doch bei den geringsten Anlässen tun, während sie bei den größten wurstig bleiben. Da war zum Beispiel, umgeben von allen Wundern einer Inflationsregie, Herr Kortner, der sich als Othello, Ödipus und selbst als »Diktator« zurückhielt, daß es ein Vergnügen war; nicht von der Hölle dampfend, sondern als gedämpften Teufelsbraten servierte er sich szenenlang, bis er plötzlich bei unpassender Gelegenheit mit dem Himmel zu krakeelen anfang. So sind sie alle und die Bühne ist hinterdrein besät mit den Sätzen, die sie »fallen lassen«, hauptsächlich Zitate. Herr Werner Krauß unterscheidet sich von den anderen wenigstens dadurch, daß er deutlicher macht, was er fallen läßt. Wenn er als Lear »O Höll und Tod« oder gar »Pest, Rache, Tod, Verderben« sagt, so sind es klare Feststellungen seiner Unzufriedenheit.

Dagegen wirkt etwas *befremdlich*, daß er die *Höhepunkte* seiner Vorgänger *fallen läßt*, *sicher bewußt*

beruhigt Herr Fontana, im Sinne Albaniens: »Was Trost verleihn kann so gewalt'gen Trümmern, das sei versucht«. Wie denn sonst als »bewußt«, da ihm doch nichts anderes übrig bleibt? Der großdeutsche Kollege, der die »unarti-

kulierten Laute« bewundert, die »aus seinem Mund brechen«, aber trotz Göring zugeben muß, daß Herr Krauß »uns nicht rührt«. schwankt bei der Schuldfrage:

Vielleicht liegt das an Shakespeare, vielleicht an der zu geistvollen, nicht immer körperwarmen Auffassung der Rolle.

Wie ist das bei einem Mythoschauspieler nur möglich? Derselbe Großtheater hebt rühmend hervor:

Lear und Kordelia tragen Weiß, Goneril ist in zornigem Rot gehalten, Regan erscheint in einem höhnisch—grellem Orange. Die Farbe der Glosters ist das Blau.

Diese Anerkennung gilt Herrn Roller, der im Gegensatz zu dem bei Schiller, welcher teuer bezahlt ist, gespart hat, indem er sämtliche Gestalten für keine der vielen Lebenslagen das Kostüm wechseln ließ. Den völligen Mangel einer Ahnung vom erhöhten Theater zeigt die einstimmige Begeisterung für Herrn Aslan (Edgar), die, anders als bei Krauß, überhaupt nichts zu beschönigen hat. Das erhöhte Theater verlangt die Fähigkeit, aus der Sprache zu gestalten. Heute aber entsteht Charakteristik auf Kosten der Sprache oder es werden Verse von einem verkleideten Herrn mit mehr oder minder richtiger Betonung aufgesagt. Ein Gesicht, worin Farkas—Züge geadelt sind von etwas Adolf Weiße (der ein korrekter Sprecher war), taugt natürlich nicht zum Tragischen (leider, wie sich im »Verschwender« gezeigt hat, auch nicht zum Komischen). Doch hat dieser Schauspieler vor der neudeutschen Art den Vorzug, überhaupt nicht aus sich herauszutreten. Er spricht verständlich, wiewohl ihm christliche Demut zu gebieten scheint, leise zu sprechen. Warum er als verbannter Edgar mit einer vorgebundenen Papua—Maske herumrennt, hinter der ihn die heidnische Behörde sofort agnosziert hätte, ist unbegreiflich. Einer schrieb, er habe ihn an Robert erinnert. Mich auch; und bei diesem Vergleich wird man ganz so resigniert, wie Herr Aslan jeden Vers spricht. Wo war die Größe der Vergeltung (»Wißt, mein Nam' ist hin ... «); wie arm und verengt dort, wo einst die Reihe der Britenzelte endlos schien, der Raum des Zusammentreffens, durch den kein Herold mehr rief und im »Noch einmal! — « nicht Schall und Stille mehr tönnten. Besonders an diesem Punkt zeigte sich die Dürftigkeit Rollerscher »Kolossalvision«. (Gesegnet das Andenken der Firma Kautsky & Rottonara!) Was Herrn Aslan betrifft, muß gleichwohl zugegeben werden, daß ihn sogar als Edgar ein Schimmer schauspielerischer Kultur von allem Neudeutschen, wie etwa den Herren Balsler und Paul Hartmann, abhebt. Und auch von diesem feschen Bastardbruder, Herrn Hennings, der vom Schleudern und Verschleudern der Verse eine Charge bezieht und sich an die Rampe stellt, um dem Publikum zu bedeuten, was er schon für ein perfekter Bösewicht sei, nicht so wie ein anderer Gloster, der erst gewillt ist, einer zu werden. Gegen diese Persönlichkeit (die dem Edmund—Reimers ein großes Format gibt) vermöchte kein Regisseur aufzukommen, welcher aber wohl imstande wäre, der hochbegabten Frau Eis (Goneril) Satz für Satz von der Katze zum Panther zu verhelfen und vielleicht sogar die beiden andern Damen zu entbürgerlichen. Herr Onno fehlt außer dem Bart und einigen richtigen Betonungen nicht viel zum Gloster. Das Salz des Witzes, das der gutmütige Narr des Herrn Thimig in fremde und also eigene Wunden streut, entbehrt der Eindringlichkeit. Herr Marr, Träger eines erlauchten Theaternamens, ist ein überaus tüchtiger Realist, der nur leider die Ehrlichkeit Kents bis zur Verschrötigkeit steigert, sich zu wenig Schimpfwörter streichen ließ und einen Gang hat, als ob er die Fußblöcke schon an hätte. Dieser heidnische Graf muß

sich von den andern Recken nicht so sehr unterscheiden, daß er wie ein Wasserer des Fuhrmanns Henschel aussieht. Das Vorhaben, fürs erste zu schlafen, dann zu pfeifen, setzt er verkehrt ins Werk: nach dem müden Gut' Nacht an Fortuna wird geschlafen! Auch ist es nicht unbedingt geboten, zu spucken. Sprache und Gestalt sind eins bei den Herren Höbling (Albanien), Siegert (Cornwall) und Heim (Oswald), an denen die Regie durch Beeinflussung oder Nichtbeeinflussung kaum etwas verdorben hat. Interessant wäre zu erfahren, ob der schmucke Herr Liewehr als Frankreich die Auffassung des edlen Stauens: »Ist es nur das? Ein Zaudern der Natur ... ?« als eines »Ah so!« von sich selbst hat. Ferner, ob sich Herr Röbbling nicht bewußt wurde, daß die erschütternde Meldung des Ritters:

... nach meiner Ansicht begegnet man Eurer Hoheit nicht mehr mit der ehrerbietigen Aufmerksamkeit, wie man pflegte. Es zeigt sich

nicht laut vor den Versammelten zu sprechen ist. Es ist nach dem Thronverzicht der erste Stich ins Herz, auf den auch Lear leise abwehrend zu reagieren hat. Völlig unmöglich, daß der Arzt die schöne Überleitung in der Zeltszene als Zurechtweisung betont:

Lauter die Musik!

Eine Winzigkeit, in der sich die ganze Ernüchterung des klassischen Theaters offenbart. Sinngemäß wie sprachlich erklärt, ist es kein Tadel eines Dirigenten, daß die Musik bisher zu leise war, sondern die Weisung des Arztes, wie alles vorher und nachher einklingend in die Musik, die sich bei der Hereinbringung des kranken Königs zu erheben hat. Zu Kordelia:

Gefällt's Euch, näher! — *Lauter die Musik!*

Ohne diese Betonung ist die Musik des Verses selbst zerstört; die hinter der Bühne, Heilmittel einer Märchenwelt, hilft, »der Sinne rauhen Mißklang rein zu stimmen«. Der ganze Dialog der Zeltszene ist musikalisch geführt, und jeder Vers die kostbare Zäsur zwischen Kordelias Gebet und dem großen Wiedersehen. Ein Regisseur, der das nicht fühlt — und nur für derartiges und nicht für Gymnastik braucht man den Beruf —, hat seine Hand von Shakespeare zu lassen.

Doch was wäre nicht alles Herrn Röbbling zu sagen, wenn man, ohne jeden Geiz nach Mitautorschaft, eine Regielampe zur Vorstellung mitbringen dürfte, um es aufschreiben zu können. Erforschen wir, wann das Publikum zum erstenmal ein Zeichen des »Mitgehens« gab, so finden wir, daß einige Bewegung entstand, als Kent den Oswald hinausprügelte, und einige Heiterkeit, als er, auf dessen Frage, wo man die Pferde unterbringen könne, die Antwort erteilte: »Im Dreck«. Auch dem sterbenden Edmund gelang es, durch die Worte »Ich war verlobt mit beiden ... « die »Bilder jenes Grauns« ein wenig zu erhellen. Schluchzen war weit und breit nicht zu vernehmen; möglich, daß Gebärdenspäher guten Glaubens Langweile mit Andacht verwechselt haben, unmöglich, daß sie den Sturm der Beter auf die Garderobe übersahen. Herr Werner Krauß weiß genau, was los war, und wird es gewiß dem praktischen Röbbling danken, daß er durch Vermeidung von Aktschlüssen den Mangel an Beifall unhörbar gemacht hat.

Natürlich nicht für solche, die das Schlagwort »Alles gerettet!« als Bestätigung einer Theaterkatastrophe erkennen. Daß es selbst der Kritik in der Mehrzahl der Fälle trotz aller Anstrengung nicht gelungen ist, zu lügen, macht die noch größere Sensation aus. Für jenen Schwankautor freilich, dem in der flutenden Musik des Spiels Traum und Wahnsinn als Brüder im Weltenraum unbeherrschten Lebens erschienen (wo er sich auskennt), und Männer zur letzten Andacht in die Knie sinken, war es eine weitere Erschütterung, daß unter diesen Männern sich nicht alle Herren von der Presse befanden und daß namentlich der Kollege Salten durch das Geständnis versagte, Herr Krauß habe ihn nicht zu erschüttern vermocht. Darum versucht er es ein zweites Mal, und zwar mit einer Paarung von Enthusiasmus und Frechheit, die gewiß ein anregendes Schauspiel bietet. Man sehe:

Werner Krauß spielt im Burgtheater einen wahrhaft genialen Lear, *einer, der die Grundelemente der Tragödie wieder aufrichtet und den Lear derart ohne irgend welche Konzessionen an den besonderen Kunstgeschmack eines milden Klimas oder an das Burgtheater—Erinnerungsalbum als großartiges heidnisches Gemälde in verwirrenden und faszinierenden Farben malt, die dem Publikum den Enthusiasmus schwer machen, weil sie eben nicht mit billigen Mitteln Begeisterung produzieren.* Werner Krauß verzichtet auf die wohlfeile Resonanz überfließender Lear—Sentimentalität — —. Der wahnsinnige Lear beherrscht den größten Raum der Lear—Dichtung, *man kann den Wahnsinn nicht vermittelnd und erklärend den Nerven eines Publikums zu Dank spielen, die vielleicht lieber einen wienerisch gemütlichen Wahnsinn erleben möchten, als das unerbittliche immer wieder in neuen Symptomen aufzuckende Krankheitsbild in dem furchtbaren Gewitter der Lear—Dichtung, deren geistiger Blitz und Donner der Lear Werner Krauß ist.*

Hier scheint — und das ist besonders anziehend — die Frechheit doch noch stärker zu sein als der Enthusiasmus, der mit versagender Manneskraft zugehen muß, daß sich die öffentliche Meinung mit ihm nicht paaren will. Der Gedanke, daß ein früherer Lear in Wien größere Wirkung hatte, weil er den Wahnsinn »vermittelte und erklärte«, mag schon etwas von dem klinischen Reize haben, worin der Wert einer schauspielerischen Leistung erkannt wird, die ein »immer wieder in neuen Symptomen aufzuckendes Krankheitsbild« vorstellt. Doch gerade diese lästigen Zacconi—Künste, die sich neben und unter dem Tragischen entfalten, beruhen ja in dem Ehrgeiz, das Krankheitsbild zu vermitteln und zu erklären, wobei es völlig uninteressant ist, ob der Mime, um Shakespeare beizukommen, Studien auf der Klinik gemacht hat oder Hampeln und Lallen komödiantisch trifft, freilich ohne Rücksicht darauf, ob es sich um »Symptome« dieser oder jener Geisteskrankheit handelt. Wesentlich ist, daß auch ein Publikum von Ärzten den Lear des Herrn Werner Krauß als einen hoffnungslosen Fall beurteilt. Was den Schwachsinn der Kritik betrifft, der immer wieder in neuen Symptomen aufzuckt, so ist er gleichfalls keine Sache, die ausschließlich den medizinischen Fachmann angeht. Vielmehr möchte ich glauben, daß es schon ein allzu mildes Klima wäre, dessen Kunstgeschmack die Verhöhnung toter Meister duldet, wie auch die Frechheit der Fiktion eines »wienerisch gemütlichen Wahnsinns«, durch die — den Nerven des Herrn Göring zu Dank — ein unzulänglicher Staatsrat entschädigt werden soll. Schließlich muß man sich von Schreibern, die zu einer Zeit, als die

großen Lears in Wien wirkten, noch nicht einmal Analphabeten waren, ja doch nicht alles gefallen lassen und ihnen gewiß nicht gestatten, ein Burgtheater—Erinnerungsalbum zu beschmieren, an das »irgend welche Konzessionen« zu machen Herr Werner Krauß begreiflicherweise schwer fiel; genau so schwer, wie er dem Publikum den Enthusiasmus macht. (Er verzichtet.) Nur daß er als Lear nicht gewirkt hat, daran erinnert er sich bestimmt! Dagegen wirkt die Fortsetzung der Frechheit in ein Lob für Herrn Röbbeling, der als Regisseur »weit über sonstige Burgtheaterübung geht« — Laube war ein Schlucker —, und anschließend in eines für das »einstweilen noch neueste Fodor—Stück«, durch kommerzielle Offenheit versöhnend. Heil dem Schwanklieferanten, der durch Ablehnung billiger Sentimentalität und durch Anerkennung von Krankheitsbildern als heidnischen Gemälden seine Chance verbessert! Auch kann man einer Mitwelt gegenüber, die der Nachwelt bereits die Übung abguckt, keine Kränze zu flechten, darauf hinweisen, daß Anschütz bloß in der Beschreibung durch Stifter, Sonnenthal in der durch Speidel fortlebt, Werner Krauß jedoch in der durch — nein, ich sag's nicht. Nur kein Erinnerungsalbum führen, damit ich nicht in Versuchung komme, einen großen Zeitgenossen gekannt zu haben, wie er noch so klein war. Heute macht sich dergleichen über Hocharistokraten lustig, die sich im Zwischenakt »an die Wolter« und — ausgerechnet — »an den Hallenstein erinnern«. Doch was wiegt die Ignoranz von Jahrzehnten Theaterkritik gegen jenes Urteil des Grafen Schönborn, Justizministers, über Reinhardts »Sommernachtstraum«—Humbug, das man im Briefwechsel Sonnenthals nachlesen kann. Die Gilde mag stolz darauf sein, daß sie sich an nichts zu erinnern hat, aber ihr Gedächtnis hält auch nicht vom letzten Theatereindruck bis zum nächsten Geschmier. Ein schöneres Beispiel etwa als die Frage, die einem Schwachkopf nach der Aufführung des »Verschwender« entsprang, wäre nicht erfindbar:

Sind Szenen wie ... *das Schuhputzduett* oder ... *das Hobellied* vergänglich?

In dem armen Gehirn war das Handwerksduett, wo der Schuster vorkommt, mit einem durchaus vergänglichen Dialog, zwischen Valentin und Rosa, den sie im Burgtheater — Regienuance — beim Schuhputzen führen, zusammengeflossen. Aber das Unvergängliche werden wir uns von Theaterkaufleuten, die bei Dämonen aufgewachsen sind, nicht verpofeln lassen. Was die Aufgabe betrifft, »die Grundelemente der Tragödie wieder aufzurichten«, so wird sie ja nunmehr mir überlassen sein. (Besonders von der großen Wende an, wo der Namensvetter das Wort sprach und fallen ließ: »Verruchter Geier, du lügst!«) Es genügt mir nicht; ich bin auch Schriftsteller. Und muß man schon unter dem, was es gibt, leben, so lasse sich keiner, der dazu gehört — *ich erinnere ihn!* —, einfallen, das einzige zu verunehren, das man besitzt: was es nicht mehr gibt.