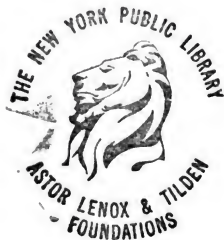




# *Das Variete*

Arthur Moeller van den Bruck

This book is  
a gift of  
LINCOLN KIRSTEIN  
to the  
*New York Public Library*



NYPL DANCE COLLECTION  
LINCOLN CENTER

\*MGR  
Maeter Van Den Bruck

# DAS VARIETE

ARTHUR MOELLER-BRUCK

# DAS VARIETE

MIT 24 VOLLBILDERN UND 104 TEXTILLUSTRATIONEN

UMSCHLAGZEICHNUNG VON LOUIS MORIN

SCHLUSSVIGNETTE VON FIDUS



BERLIN

JULIUS BARD VERLAG

MDCCCCH

WENN man ganz allgemein und in die Breite der Menschheit hineinfragte, was das nun eigentlich sei, Variete und Varietemoment, so würde eine bunte Enquete herauskommen; ein richtiges Variete der Meinungen würde man erhalten. Vorwort.

Die meisten dürften überhaupt nicht begreifen, wie man so etwas fragen könne und nun gar beantworten solle: Variete sei doch nur, was an den täglichen Anschlagssäulen und auf den abendlichen Programms stünde. Einige würden dagegen die Gelegenheit benutzen und sich ein Gehöriges entrüsten. Viele ihr schmunzelndes Wohlgefallen an den Tag und das Gesicht in angenehme Falten legen. Wieder andere ein heftiges Interesse zeigen, das — aus welchen Gründen auch immer — irgendwie nächstbeteiligt sein muss und sich deshalb aufs Äusserste ins Zeug wirft. So würde man allerhand Antworten haben, ganz ablehnende und ganz begeisterte, vorurteilsvolle

Vorwort. und gänzlich legere, einseitige und schon geradezu zweideutige, stupefakte, moralisierende, faszinierte und cynisch infizierte; und das in einer Unendlichkeit von Mischungen. Zu ihnen noch einige ganz persönlich kolorierte — originelle wie die Unoriginellen sagen: von den Herren Herman Bang etwa, Oskar Panizza, Frank Wedekind, Otto Julius Bierbaum und Anton Lindner.

Ein solches Ergebnis darf nicht verwundern, dass man nicht ein bestimmtes So oder So erhält, und geschäh's in der Form von einem klippen für oder klarem gegen, bloss nicht unbegründet — dass auch keine Schlagworte, auf feste Ismen geprägt, dass keine Rubriken und Subrubriken nur so herumfliegen, wie es sonst doch immer geschieht, wenn Publikum Menschheit interviewt wird.

Denn es bleibt schliesslich einfach nichts anderes übrig, als sich mit Gefühlen herumzudrücken. In unserem Begriffsvermögen ist für eine Klarheit über Variete und Dinge, die es angehen, noch so gut wie gar nicht vorgearbeitet. Das Variete ist intellektuell ein vollständiges Novum für uns, von einer Jungfräulichkeit, die sich gegen alle Versuchungen des sonst so formelgerigen Menscheingeistes wahrhaft grossartig gehalten hat. Trotzdem es, wie hernach darzuthun sein wird, ein nachweisbares Alter von etlichen Jahrtausenden hat, und im übrigen wohl sogar von dem Augenblicke an datieren dürfte, da der affenhafte Mensch sich plötzlich als Individuum empfand und das nicht besser als dadurch zu bethätigen vermochte, dass er sich unter Kapriolen über sich und seine Wandlung lustig machte. Aber man hat ihm wie gesagt noch nicht die

Gunst erwiesen, über sein Wesen nachzudenken, man hat <sup>Vorwort.</sup> noch kein System aus ihm gemacht, das eine bequeme Handhabung bieten könnte, sich gleich eine Ansicht über seinen allgemeinen Sinn, oder gar über sein momentanes Woher? und Wohinaus? zurecht zu redigieren. Und es besitzt, abgesehen von der fachmännischen, infolgedessen auch keine Litteratur, höchstens dass man einige Kapitel aus seiner dicken Geschichte in die anderer Gebiete philologisch hinübergenommen und ausgesprochene Varietemomente beispielsweise gelegentlich der Themen: Komödie, Tanz, Sport, Sittlichkeit und so weiter behandelt und mit diesen verquickt hat. Erst neuerdings fängt man an, es kritisch auf sich selbst zu stellen, als Sondererscheinung, als eine dem Leben eingeborene gattungshafte, nicht bloss als spielartige Erscheinung zu nehmen. Man fängt an . . . Doch im Konversationslexikon, man sollte es nicht für möglich halten, steht bis jetzt noch nicht einmal sein Name, und das ist bezeichnend!

Dabei erleben aber jährlich viele Millionen Variete.

Wir wollen hier ununtersucht lassen, woher dieses einzig dastehende Missverhältnis von Genuss und Rechenschaftsablegung über den Genuss gekommen ist.

Nur diese Andeutung, dass die Folge, wenn man will, der teilweise Grund einer derartigen Gleichgültigkeit war, dass einige von den besagten Gefühlsmeinungen sich in bestimmten Kreisen festsetzten und besonders häufig nachgeschwätzt wurden.

Zum Beispiel die, dass das Variete eine Cochonerie sei. Alle behaupten das, denen auf dem theologischen, philo-



Vorwort. logischen oder was sonst für einem dogmatischen Herzen der unsichtbare Orden irgend einer höheren Ethik bammelt.

Nach ihrem kategorischen Urteil ist das Variete bloss ein Sammelsurium des Äusserlichsten vom Äusserlichen, ein schnödes Reich von Tand und Flitter, das binnen kurzem von den freundlichen Motten der Zeit — vorausgesetzt nur, die Zeit entwickelt sich nach ihrer eigenen „einzig richtigen“ Annahme — wieder aufgefuttern sein dürfte, anderenfalls wir unfehlbar die Hölle auf unsere schöne Erde bekämen. Eine ganz schändliche Institution sei das Variete, gerade schlecht genug, um den Leichtsinn, den ja nur verruchte Menschen göttlich nennen können, zu züchten oder die schlimmste Blasiertheit aufzukitzeln; moralisch gesprochen.

Und ästhetisch sei das Variete eine Profanation sämtlicher neun Musen, Kunst in einem Gewand, das nach der Bordelle, wie ein schlimmer Kalauer lautet, zugeschnitten scheint; auf jeden Fall prostituierte Kunst.

Dies Buch hier sucht eine andere Meinung von ihm zu verfechten; für alle, denen an einer Hochentwicklung der modernen Kultur und Kunst liegt, eine sehr ernste Meinung über das scheinbar sehr lustige Thema. Und es wäre vielleicht zu wünschen, dass sie nicht allzusehr auf den Widerstand und das Misstrauen stiesse, die man leider immer entgegenzusetzen pflegt, wenn etwas von der puren Gegenwärtigkeit aus gesehen ist; gerade in Deutschland, wo man diese ungeheure Achtung vor allem hegt, was irgendwie Vergangenheit ist, was weit zurückliegt und so schon die Glorie des historischen Gewandes um sich hat; und wo der Schulmeister, der vielen

so verderblich in den altväterischen Knochen steckt, immer Vorwort.  
unterdrücken möchte, dass man auch die überschäumenden  
Äusserungen der Menschheit einer Betrachtung würdig erachte.  
Das Folgende wird unter anderem zeigen, dass bunte Farben zu  
allen Zeiten bis heute auf oft sehr düsterem und wohl ernst  
zu nehmendem Fond zu stehen pflegten.

**J. B. A. M-B.**

DER ERSTE THEIL.

**W**ERTVOLL und von einiger Richtigkeit des Instinktes ist an der offiziellen Meinung über das Variete eigentlich bloss die Teilung, die das Varietepublikum erfährt: in einen leichtsinnigen und einen blasierten Typ, die Scheidung der Menschheit in eine ganz junge und eine ganz alte — alt natürlich nicht notwendig den Jahren, wohl aber der schlaffen Spannkraft der Seele und dem mangelnden körperlichen Genussvermögen nach. Denn diese Teilung, die keine andere ist als die, der man auf allen Gebieten unseres Seins begegnet, in ein naives und ein raffiniertes Element, sie entspricht genau dem Doppelcharakter des Varietemomentes, das ein frisches überschäumendes säftetreibendes Evolutionsmoment sein kann und anderseits ein blosses verfaulendes Dekadenzmoment.

Doppel-  
charakter des  
Variete-  
momentes.

Was ist es heute?

Die Frage kann gar keine andere sein, als die nach dem Wesen unserer Zeit überhaupt.

Doppel-  
charakter des  
gegenwärtigen  
Lebens.

Das giebt eine Ablenkung, bevor ich zu der Grundfrage zurückkehre, was das Variete selbst und als solches sei.

Wie steht's:

Haben wir Europäer, wir amerikanischen Menschen mit dem griechischen Herzschlag, haben wir Zeitgenossen der ungeheuersten und beständig umwälzenden Kulturtriumphe eine Zukunft? haben wir keine? Geht es zu Ende mit uns, steht die grosse Maschine vielleicht morgen schon still? oder fangen wir erst an und ist das alles bloss der Beginn einer grösseren Ära, als sie je die Welt gesehen? Rasen uns alle diese Entdeckungen und Erfindungen in Rotationen eines Pseudofortschrittes nur unaufhaltsam zu Tod und Trümmersturz; noch schlimmer, wirbeln sie uns in langsame Versandung? oder wachsen wir mit ihnen zu einer Menschheit aus, deren Muskulatur sich zu einer schönen Einheit spannt, von der ab es heissen wird, dass nicht mehr der hellenische, auch nicht der Renaissance-mensch mehr, sondern der moderne das ideale Mass aller Dinge sei?

War die Renaissance nur das Vorspiel einer grösseren? Und wenn — sind wir selbst und unsere Kinder dann auch die Erfüller? Oder jenes brutale, aber starke und gewissenlos zähe Geschlecht von Verkommenen, das wir braven Spiessbürger thöricht genug waren, übers grosse Wasser von uns abzustossen? jenes Verbrechergeschlecht, das unsere lebensfähigsten, unsere zum struggle for life fähigsten Kräfte mit sich nahm? Oder werden's die Slaven sein, die rauhen, struppigen und noch unverbrauchten Gesellen, die jetzt an die Reihe kommen? Oder am Ende gar erst — plötzlich, nach einer neuen hunnischen

Überschwemmung der alten Welt — die Chinesen, die zahl-  
losen, wie manche thatsächlich glauben?

Zweiterlei  
Fragen an die  
Zukunft

Das sind wieder einmal die Sein oder Nichtseinsfragen unseres hamletischen Gemütes, von dem noch immer nicht bewiesen steht, ob es problematisch aus ausgemergeltem Selbstzweifel ist; oder problematisch, weil es in ihm von jenen notwendigen Prüfungen, oft schon verzweifelnden Wünschen, wetterleuchtenden Ahnungen hin und widerstreitet, die die Schönheiten des Knaben ausmachen, wenn er zum Manne wird.

Erlche meinen sogar, es sei lächerlich, von der Möglichkeit einer jünglingshaften Epoche auch nur zu reden; krank bis ins Mark seien wir oder schon geradezu vergreist; und diese luetische und veralkoholisierte Generation könne nun und nimmer das Sprungbrett abgeben, von dem aus die Menschheit wieder einmal aufwärts schnelle.

Das Variete aber, um kurz zu ihm zurückzubiegen, sei dieses jämmerlichen Bankerotts bezeichnendster Ausdruck, sein idiotisches Sterbebild und klingelnder Totentanz, gerast von den Mänaden letzter verröchelnder Lust, gehüpft und im irrsinnigen Salto mortale überschlagen von den Fratzen einer ungeheuren Selbstironie.

Wobei ich anmerke, dass alle, die so sprechen, dabei das Variete um dieser seiner Untergangsstimmung willen — und es hat ja, wie ich gern zugebe, auch Untergangsstimmungen: was hätte es nicht? — wirklich lieben können. Nicht immer, dass sich der pessimistische Dekadent, der aus seiner Dekadenz noch die Frisson eines Genusses saugt, mit jenem vorher erwähnten Typ des christlich moralisierenden Pessimisten berührt, der bet-

Einerlei Antworten durch das Leben.

bruderhaft flennen oder schnauzend kommandieren möchte: entweder mein normalparadiesisches Ideal oder nichts, Chaos, schwarze verschüttende Nacht.

Aber soweit sind wir noch nicht — und welcher Art der moderne Kulturpessimismus nun auch sein möge, schwere Einwände sind ihm entgegenzuhalten.

Nicht nur abstrakte, nicht nur solche der historischen Erfahrung und des parabolischen Beispiels. Vor allem konkrete des Augenblicks, der rauhen unabweisbaren Gegenwartigkeit — Resultate als Einwände.

Ich meine, dass wir gar keine Endstation sein können, solange wir überhaupt noch Thaten an Macht und Fläche hinter uns bringen, solange wir mehr hinter uns bringen als unsere Väter aus der schlechten alten Zeit sich träumen liessen. Ja ich meine sogar in aller Bescheidenheit, dass es durchaus nicht so vermessen ist, wie es klingen mag, wenn da behauptet wird, dass wir geradezu mehr unternehmen und auch erreichen, als je ein vergangenes Zeitalter sich unterfangen oder überhaupt für möglich gehalten hätte.

Man spöttelt und wehrt ab, wenn man das hört. Man leidet an Vollkommenheitswahnsinn und sieht das Ganze vor dem Erdenrest nicht, der uns freilich stets zu tragen peinlich bleiben wird, wenn auch unsere vornehmste Aufgabe gerade in seiner Überwindung liegt. Dagegen ist dann natürlich nichts zu machen. Man kann ewig nur die Gegenfrage wiederholen: Ist es nicht Thatsache und ist diese Thatsache leere Luft, dass wir uns Kräfte nutzbar gemacht, Kräfte der nackten Natur wie der vorschreitenden Kultur, von denen man früher keine Ahnung

besass? Und haben wir sie nicht in einer Weise gebraucht, die man ehemals ins Fabelland verwiesen hätte?

Finerlei An-  
worten durch  
die Kunst.

Ich brauche nicht allzusehr ins Detail zu kommen. Ein kurzer vergegenwärtigender Blick über das moderne Treiben genügt, um zu zeigen, welcher Unterschied zwischen einst und jetzt ist, wie total sich das Weltbild verändert hat, und um Stoff genug zu haben, von dem aus man jene Frage im Detail variieren kann: Ob es denn nichts sei, dass wir in hundert Techniken und auf allen Gebieten verwerteter Wissenschaften brillieren? Dass wir beispielsweise den Raum durch eine ungeahnte Bewegungsschnelle überwinden? Ob es denn nichts sei, dass wir noch beständig und überall auf neue Probleme aus sind und uns das Glück und die Leistungsfähigkeit bei ihrer Lösung nie zu verlassen scheint? Und dass wir mit der schicksalgrauen Feuerbachs, der goldenroten Böcklins, der frühlingshellen Thomas, der wetterschweren Segantinis und der erzenen Meuniers eine Kunst haben, mächtiger als sie seit langem, langem gewesen?

Vor solchen Fakten stehen wir wahren Lionardomenschen. Und wessen Blick die feurigen Schlangen, die mit rasender Eile auf ihrem gewaltigen Netze alltäglich Stadt und Land und Erdteile verbinden, in einer symbolischen Einheit zu sehen vermag, wer in unseren Hüttenwerken einen ungeheuren Triumph der Arbeit empfindet und im Surren des Telefons mehr hört als ein blosses Geräusch, den kosmischen Ton einer Weltkraft vielmehr, den Erdkraft in den Dienst der Menschheit gezwungen, wer in den Bernsteinaugen der Salome endlich das nervöse Mysterium eines neuen Geschlechts ahnt und in den



Gegen den Klangbrandungen Dehmelscher Verse den ersten Schrei seiner  
Gegner. Geburt, wer vor der hieratischen Ruhe der Toteninsel fühlt, wie  
wir den schlimmsten Feind unserer Art, den Tod, das Fatum  
der endlichen Auflösung, überwinden können, die das Streben  
des scheidenden Menschen ewig wieder in die Hände kommender  
legt — der weiss, dass es keine anmassende Lästerung ist, uns  
so zu nennen: Lionardomenschen.

Und er weiss dann auch, dass es nur eitel Nörgelei sein  
kann, wenn sich eine Stimme erhebt und unken will, dass  
es aus mit uns sei! Höchstens noch Angst, natürlich —  
die alte psychologische Erfahrung bestätigend, dass auf dem  
Grunde jedes Pessimismus Feigheit ruht, auf dem des Optimis-  
mus dagegen immer Mut, bis zur blindesten Verwegenheit . . .  
Angst, niederträchtige eigennützige Angst vor der Umwandlung,  
die das Erdbild erfuhr, vor der Überzahl der neuen Erschei-  
nungen, denen man Rechnung tragen, neuen Eindrücke, die man  
in sich aufnehmen soll. Angst, nervische Schlappeit, Un-  
vermögen zu der Elastizität, die grossen plötzlichen Kultur-  
leistungen als vorhanden, notwendig und damit als einzig gesund  
zu begrüssen. Mit einem Wort: die echte rechte Philistermoral  
ist es, die uns abstreiten will, dass wir auf einer Höhe bereits  
stehen, weil ihrer Faulheit und feigen Kampfscheu damit die  
Aufgabe erwachsen würde, sich auf dieser Höhe auch zu halten,  
und noch eine ganz andere zu erklimmen.

Durchgangsstation sind wir, aber nicht Endstation. Das  
Bewusstsein davon möge uns aus dem autopsychologischen  
Dilemma reissen, in dem wir stecken; möge die entsprechende  
Weltanschauung endemisch und zur offiziellen machen, auf

dass der unbewusste Geist der Zeit bestimmter, wie es bis jetzt geschehen, zu gemeinsamer und klarerschauter Bewegung reife!

Gegen den  
Gegner.

Das allein würde dann wieder neue Ziele wirken.

Eines, das wohl unsere glänzendste Leistung auf ethischem Gebiete bezeichnen würde, wenn wir es erreichten, das uns Mittel zu Dingen geben könnte, von denen wir heute kaum den Morgenschimmer einer Vorstellung haben, wäre: diese besagte Philistermoral selbst aus der Welt zu schaffen.

Nicht nur theoretisch, wie das bereits Nietzsche gethan. Nein, thätlich, indem wir sie mundtot machen, indem wir sie unter einer allgemeinen Lebensmoral ersticken.

Mancher wird aristokratisch einwerfen, das sei keine würdige Aufgabe. Was ist ein Philister? Das Exkrement der geistigen Menschheit und kein Gegner. Gewiss; und doch ist er als Masse eine furchtbare Macht.

Ich denke hier selbstverständlich nicht so sehr an den eigentlichen Spiessbürger, namentlich nicht an den deutschen. Der hat in seiner Behaglichkeit ein gut Stück Poesie in sich und durch seine rührende Teilnahmlosigkeit um sich her das Fluidum einer lieben, humoristisch zu nehmenden Weltanschauung: mit und ohne ihn geht die Welt den gleichen Gang.

Nein, der Gegner ist ein ganz anderer, ist der Restmensch, der heute lebt, aber noch ganz den Geist und die Macht von gestern hat; der für die Kultur und jeden modernen Menschen nicht zählt, aber doch noch eine Unendlichkeit an Nummern auszuspielen vermag; der ein moralisches Dogma vertritt, das als haltlos und unberechtigt zwar erkannt ward, aber nach dem er alle Fragen des öffentlichen und einzelnen Lebens beurteilen,

Gegen den und was das Schlimme ist, verurteilen darf. Der Gegner, das  
Gegner ist die unheilvolle Gewalt der Menschen mit mangelndem Tast-  
vermögen, die unzählige Kräfte zu Werken verschwenden lässt,  
die dereinst wertlos dastehen werden; ist der Mensch ohne  
geistige Fühlhörner, obwohl er sich ihrer oft sogar noch rühmt  
und voll Einbildung behauptet, gerade sein Ziel sei das Ziel  
der Menschheit; und dabei geht er doch nur einen Krebs-  
gang . . . wehe ihm, wenn er plötzlich ins Bodenlose ver-  
sinkt . . . und wohl uns! Das ist der schmäbliche Geist des  
falschen Schneids und starren konventionellen Prinzips, der seine  
kleine traditionelle Idee über das grosse konstant Menschliche  
stellt, der kein Temperament mehr hat und kein Blut vom Blut  
des treibenden Lebens und — vielleicht mit den besten Ab-  
sichten — beständig die ungeheuersten Geschmacklosigkeiten im  
Sinne der Zukunft begeht.

Und wie er sich draussen äussert, so äussert er sich drinnen  
in seinem Herzen: dieselbe Enge dort, dieselbe sorgende Mühe,  
sich nur ja zu behaupten und die scheinbaren Vorteile zu ver-  
schaffen, die seinen Ruhm vor den anderen ausmachen, die sind  
wie er. Als ob das sein, wie man ist, nicht die erste selbstver-  
ständliche Forderung wäre, die man an jeden Menschen stellen  
muss, der wirklich etwas bedeutet und nicht bloss eine Ziffer ist.  
Habt Gemüt und habt Willen und ihr seid schon etwas, und  
wäre es auch „nur“ ein Cincinnatus! Aber das Gemüt ist aus-  
geblasen und der Wille ist verkümmert. Tretet ab! es wäre  
besser, würdiger um die Menschheit gewesen, mit dem Bewusst-  
sein könnt ihr's thun, ihr hättet nie gelebt! wie es besser und  
würdiger gewesen wäre, um irgend ein Exempel der äusseren

Manifestation dieses Geistes zu geben, man hätte nicht um das Jahr 1900 in der Hauptstadt des Deutschen Reiches die beschämende Baukastenarchitektur des Berliner Doms, das Musterbeispiel falsch verbrauchter Kunst Finanz und allgemeiner Kulturkraft, hundert Schritt von dem Böcklinsaal hingesetzt. Ich bitte, was sollen unsere Kinder von uns denken; sie werden ja vermuten müssen, unsere Grossen wären unserem Leben um ganze Menschenalter voraus gewesen. Und es ist nicht angenehm, unkontrollierbare Eltern zu haben.

Ohne den  
Gegner.

Aber sie werden wissen, dass wir schuldlos in dies Missverhältnis kamen. Wenn wir nur recht eifrig mit dem Wort und noch besser mit der That alles ablehnen, was an den ganzen verfliessenden Parvenustil erinnert, und es dahin werfen, wo die Turnüre und das andere Klischegerümpel schon liegt.

Und darnach stelle man sich vor: heute bereits ein Dasein ohne die tägliche, stündliche Beleidigung durch dies geistige Asthma des instinktarmen Restmenschen gelebt, der jedem fühlenden, denkenden Menschen unendlich weniger verwandt sein muss, als sein treuer kluger Hund! Ohne diese schlimmste Beschämung und diesen tiefsten Ekel, den uns unser eigenes Geschlecht beständig zufügt!

Überhaupt, man mache es sich klar: was ist es, das wir am jonischen Griechenland so bewundern? und am höotischen so sprichwörtlich verachten? Was ist es, das uns die Renaissance so unendlich höher stellen lässt, als jede Epoche, die seit dem Christentum über die Erde kam?

Ist es nicht, im letzten Grunde, der Umstand, dass dort der Restmensch tot war, dass man ihn aus dem öffentlichen Leben

Gute Waffen  
im guten  
Kampf.

verbannt, ihn von seinem Pseudothron gewiesen und in einen stillen Winkel gesetzt hatte? Dass man infolgedessen das Leben wie eine Kunst leben konnte — aus Sehnsucht geboren, zur Schönheit gekommen? frei und grosszügig?

Ich weiss, die Entwicklung wird Hand in Hand gehen und — wie immer und überall — eine Wechselwirkung sein. Ganz von selbst kommt schliesslich und gleichzeitig mit der Vermehrung und dem Ausbau der Kulturresultate die Befreiung von der muffigen Luft der Philistermoral.

Aber man könnte vielleicht etwas dazu thun! . . man könnte vielleicht ein wenig treiben! . . man könnte vielleicht öffentlich die Geissel knallen lassen, dass es Striemen und Blutmale gäbe! Aristophanes der Zweite würde augenfälliger wirken als Zarathustra. Aristophanes der Zweite würde ein Volk um sich sammeln, während der einsame Apostel nur seine Gemeinde fand.

Und das wäre viel, wäre vielleicht alles. Und ich werde deshalb auch von einem so wichtigen Moment, wie dem Propagandamoment, noch des öfteren zu reden haben, da es durch das Mittel des Variete schon immer zu seinen zündendsten Effekten gekommen ist und auch wieder kommen wird.

Vorerst nur ein Allgemeines: Mag es durch Nietzsche-Zarathustras dithyrambische Philippiken auch so schon übel genug bestellt sein um unsere altböse Feindin, die Philistermoral . . mag der Übermensch dem Nicht und Restmenschen noch so tüchtig die Wahrheit gesagt haben: Übermensch und Restmensch sind, vom Prototyp auf ihr Individuelles zurückbezogen, beide Menschen; und dem muss die Wahrheit gethan werden.

Was fehlt, ist der mittelbare Gegen Ausdruck des Lebens und seine Verkörperung durch die Kunst.

Grösse Mittel  
zum grossen  
Zweck.

Was fehlt, ist die Komödie, um zu zeigen, wie erbärmlich alles ist, was der Entwicklung unserer Kultur widerstrebt. Und die Tragödie, um zu zeigen, wie gross diese Entwicklung, wie gross das unmittelbare Leben dieser wunderbaren und gewiss auch wunderlichen Zeit in seinen Aufgängen und Untergängen ist.

Denn wir haben sie ja beide nicht.

In unserer Lyrik und Prosa, auf mancher modernen Leinwand, an mancher Plastik sind die Gesetze des neuen Menschen, der aus der Nacht heraufsteigt, künstlerische Schöpfung geworden.

Doch das Drama und seine Mutter, die Musik, steht zurück; denn seit Hebbel, der bei aller Grösse unter diesem Gesichtswinkel schliesslich doch nur in der grübelnden Deutung seiner Ahnungen stecken blieb, und seit Ibsen, der über die gesellschaftliche Tendenz nicht hinauskam, gab man uns nur Schauspiele und Lustspiele. Was wahre Tragik und wirkliche Komik ist, das hat Hauptmann, um noch unseren vollkommensten Künstler der szenischen Wirkung zu nennen, nie erfasst. Es blieb für ihn beim grauen „Ernst des Lebens“ oder beim Situationswitz und der fröhlichen Wirkung irgend eines Modells; von einer Mystik, der im erstarrenden Schmerz und in der unbändigen Heiterkeit stecken muss, weiss er nichts.

Dabei birgt sich aber gerade in ihr, im inneren Mysterium der dramatischen Handlung, die höchste Vollendungsmöglichkeit der Deutung des Seins durch die Kunst: die Möglichkeit der Wirkung auf Massen von der Scene herab, der Massen-

Die Selbst-  
bestätigung  
des Lebens.

suggestion durch den katharsischen Schauer, der Propaganda der Kulturthat als Kunstthat.

Auf das Einzelne, auf die Gründe, warum sich aus der modernen Weltanschauung noch kein Drama von orchestrischem Stil losringen konnte, werde ich später kommen.

Was hier zunächst von Wichtigkeit für uns ist, liegt anderswo.

Gehen wir bloss davon aus: den mittelbaren Gegen Ausdruck des Lebens zu der uns feindlichen Weltanschauung des Restmenschen haben wir also nicht, dafür aber den unmittelbaren: eine Moral nämlich, die ihm mit langen weissen Clownfingern ins Gesicht schlägt oder unter Song und Dance mit den grotesk-graziösen Pas des laszivsten Übermutes an der Nase vorbei; die aufwühlende Lieder vom Montmartre singt, in denen all unsere Not und unser Hass tönender Schrei wird; oder in exotischen Linien und Falten all unsere wilde, ins Fremde, Ferne, Ungewisse begehrende Sehnsucht tanzend schlägt. Wir haben die tragikomische Moral, und ich nenne sie nach dem Schauplatz ihrer Manifestationen die Varietemoral.

Hier kehre ich zurück zu meiner Grundfrage:

Was ist das Variete?

Statt einer Definition, mit langen Mitteln der Analyse hergestellt, mag gleich eine fertige Formel hier stehen, eine hypothetische Formel, deren engere Begründung dann mehr durch eine weitere Erläuterung zu geben wäre:

Variete, scheint mir, ist von altersher die Art, wie die Menschheit von sich aus und als Summe ihrer Typen sich mit jener Lebenslust abfindet, zu der sie allemal erwacht, wenn sie

irgendwie in ein neues Entwicklungsstadium tritt. Variete ist alles, was Dionysos den Menschen antreibt zu thun und das noch nicht Kunst geworden oder überhaupt nicht Kunst zu werden vermag.

Die Sicherstellung des Lebens im Varietemoment.

Das will, wie gesagt, erläutert werden.

Zunächst, dass die Entwicklung also eine doppelte sein kann, eine hinab oder eine hinauf, ins Absterben oder ins Neugebären. Woraus sich dann ergibt, wie ich schon vorweg notiert habe, dass das Variete entweder den Charakter eines Dekadenzmomentes hat oder den eines wirklichen Evolutionsmomentes — je nachdem die vorhergehende Epoche, die immer eine stille stehende ist, Stagnation im Sinne der unterirdischen Zersetzung war oder in dem der unterirdischen Sammlung und des bebend-ungeduldigen Erwartens, das ausbrechen will.

Doch geht uns diese Scheidung nur unmittelbar und nebenher an, da ich ja jetzt — hypothetischerweise insofern, als es mir und uns momentan unmöglich ist, schon etwa anno neunzehnhundertneunundneunzig an den Tempelstufen des nächsten neuen Jahrhunderts zu leben — von der Prämisse ausgehe, eine Ahnung und Überzeugung als Wahrheit genommen, dass das moderne Leben aus einer Verjüngung, Gesundung, Erstarkung der Menschheit komme, dass die Zentrale des gegenwärtigen Kulturbetriebes in der Hauptsache positive Kraftströme einschalte und das moderne Variete infolgedessen grundsätzlich auf solche Werte anzusehen sei, die nach einer grossen und schönen Erhöhung des Seins zielen.

Meine Formel ist daher auch von einer anderen Seite aufzunehmen. Von der Frage aus ist ihr beizukommen, was



Niedere  
Gleichheit des  
Lebens- und  
des Variete-  
momentes.

die neue Lebenslust, mit der sich die Menschheit im Variete abfindet — unabhängig davon, ob der Kern vital oder pervers — rein als solche und auf jeden Fall für ein Ding sei und was sie in ihren Beziehungen zu dieser Menschheit für eine Phänomenologie habe.

Auf jeden Fall ist sie eine Primitivität. Ganz gleichgültig, ob man ihr in einer Menschheit begegnet, die ihre Arbeit hinter sich hat und nun den letzten flackernden Rest Kraft in einem Rauschleben verpufft, das wie besessen zu sein scheint von einem wahren Irrsinn des Sichaufgebens. Oder ob es eine Menschheit ist, die sich erst noch zu finden und zu einen strebt, die erst vor ihren Aufgaben steht und, nachdem sie das tägliche Mass erfüllt, den Überschuss an Lebensfähigkeit und Bethätigungsdrang, der in ihr gebunden ist, frei machen muss — wenn sie nicht zerplatzen soll; die Kehrseite von Arbeitsleistung aber, das steckt nun einmal tief in unserer Natur, ist Genussbedürfnis.

Das Volk steht dann gewissermassen vor sich selbst und seinen Instinkten.

Das Volk ist heute ein Chaos von verwegenen Trieben, ungeberdigen Wünschen und grossen dunklen Plänen und steht vor sich selbst und seinen Instinkten.

Wohin damit?

Einige von den feineren Geistern, die diese Triebe, Wünsche, Pläne für das Volk empfinden, schlagen den Blick zurück in Zeiten, in denen ähnliche Verfassungen der Vorbereitung schon einmal Erfüllung und Thatsache, kurzum Stil geworden; und sie

lassen ihn lange und sehnsüchtig auf Hellas und den Landen der Renaissance haften.

Höhere  
Gleichheit des  
Lebens- und  
des Kunst-  
momentes.

Andere, die schöpferischer, prüfen, warum wir zur Stunde noch nicht zu unserem grossen Stil gekommen und noch immer Übergangsgeschlecht sind; welch ein Zwiespalt noch immer zwischen unseren Sehnsüchten und unseren Wirklichkeiten klafft; inwiefern die ersteren noch an den letzteren zerschellen und gewisse Rudimentwerte die Macht des Ausschlags in Fragen der Kulturmenschheit noch immer besitzen: woraus dann der selbstdurchspürende Psychologismus mancher modernen Dichtung resultiert, oft mit dem Ausklang in Prophetie allerdings, der unser Wesen, was bei dem betreffenden einzelnen dichterischen Individuum auch durchweg der Fall ist, problematisch erscheinen lässt.

Noch andere dritte, die die persönliche Kraft zu einer Überwindung von solchen Regungen haben, welche als neurasthenische Grübeleien zwar interessant und dokumentär wichtig sind, aber die Ausbildung eines Menschen zu einer selbstsicheren und freien Harmonie doch nur hindern und aufhalten können, diese Dritten, denen Zusammenschluss und Verkörperung ihrer gesunden und arterhaltenden, artfördernden Regungen gelingt, schieben diese ihre eigene vorbildliche Entwicklung gewaltsam und gewaltig hinein in die zurückstehende allgemeine, nehmen die letztere geradezu vorweg und heissen dann Dehmel oder Klinger oder Meunier . . .

Doch ihre Schöpfungen sind lyrische — man braucht das Wort ja nicht in dem sanften Sinne zu nehmen, den es bei uns sentimental Deutschen bekommen hat — sind einzelgürliche,

Das Volk und  
sein Drama.

nur dem Einzelnen wieder sichtbar; vorläufig wenigstens; und es wird vielleicht viele Jahre dauern, ehe die Menge an ihnen vorübergewandert ist.

Was not thut, ist das grosse Drama, in dem das Volk, dieses brutale Beispiel seiner eigenen feineren Daseinsmöglichkeiten, dieses ringende Durcheinander und die wogende Summe all seiner Fähigkeiten und wahrscheinlichen Zukunftsformationen, sich und die Gesetze, denen es unbewusst gehorcht, mit bewusster Begeisterung wieder zu finden vermag. Das Drama, das prototypisch jenes Sichabfinden mit der neuen Lebenslust, also mit dem Kräfteüberschuss besorgt, der sich im täglichen Kampf um die Vollendung der Menschheit, um ihre Hinaufführung zu einem neuen kulturellen Entwicklungsstadium ergiebt. Das Drama, das aus den Verwandlungen, die das Erdbild wieder einmal erfährt, den tieferen mystischen Sinn gräbt und als weithin ragendes Symbolum hoch vor allem Volke erhebt, das nun befreit vor der Szene steht — befreit von der Notwendigkeit, sich selbst seine Auslösungen suchen zu müssen, und das von der mitschaffenden Aktivität jetzt in die nur noch geniessende Passivität gedrängt ist.

Wir sind noch nicht soweit. Wir haben ein solches Drama noch nicht. Unser Bühnenstück ist das klassische, oder das epigonale, oder das naturalistische. Im ersten Falle kommt sein Elan mehr aus einem erhabenen Idealismus, der im Herzen des Dichters glüht, als aus dem Einklang mit dem Melos im Weltrhythmus und einem Kulturtempo, das auf erhobene Realität aller Diesseitigkeiten geht; wenn sich auch in diesem Idealismus manche moderne Idee versteckt. Im zweiten Falle ist

das Bühnenstück bloss ein Beweis, dass die Unselbständigkeit in dem Zeitalter eines scharfen Individualismus viel tausend Individuen dupieren kann. Und im dritten ist es brillante Technik bei geistiger Dürftigkeit, die noch am besten fährt, wenn sie ihren Mangel an Inhalt unter irgendwie aktuellen Tendenzen verbirgt.

Das Volk und  
sein Leben.

So ist denn das Dilemma geblieben: Wohin mit den Trieben, Wünschen, Plänen, die tief im geheimnisvollen Untergrunde der Menschheit ihr ringendes Leben führen und zum Lichte wollen? Wohin mit ihnen, die noch im Dunkel zucken — nur dem erkennbar, der einen Blick für das organische Werden hat, wie es im öffentlichen, namentlich im sittlichen Leben dünne Kruste, aber immerhin erkennbare und damit auch deutbare Gestalt annimmt? Etwas vom morgigen Dasein schwingt stets schon im heutigen. Und ein jeder lebt in irgend einer Beziehung wenigstens nach dem Geiste der Zukunft. Wohin mit diesem, solange er so bloss vorweggenommen und Ahnung ist, und ihm die lebende Gegenwart selbst noch nicht zur Bestätigung entspricht . . . wohin? Wohin mit der verstrickten Unendlichkeit von Fragen an diese Zukunft, die ihre Antworten bereits vorbestimmt in sich tragen — nur dass sie eben leider noch nicht gegeben sind?

Es bleibt bloss eine Möglichkeit. Die Menschheit, das Volk, dasselbe Volk, aus dessen gebärerischem Schoss die Erfüllung gezeugt werden wird, die es heute schon im embryonalen, wenn nicht im pubertativen Alter in sich trägt, muss versuchen, von sich aus — wie ich formulierte — und als Summe ihrer Typen mit den Faktoren sich abzufinden, die seinen begonnenen Aufschwung veranlasst haben. Das Volk muss versuchen, als un-

Das Volk und  
sein Variete.

willkürliche Gemeinsamkeit den Aufgaben beizukommen, die seine genialen Kinder dereinst mit spielender Leichtigkeit lösen werden; ja, die teilweise für heute sogar schon gelöst sind, wie das Beispiel der Dehmel, Klinger, Meunier zeigt, deren Kunst wirklich Kunst grossen Stils ist und die als solche zu empfinden dem Volk, der Masse eben bloss die Elastizität und die Vorbedingung einer genügenden Selbsterkenntnis fehlt.

Diese Möglichkeit, und nach ihrem so intermezzohaften Wesen dürfte jetzt wohl klar sein, warum ich es zuvor eine Primitivität nannte, ist das Variete — wenigstens für den, der die Entwicklung der Menschheit von ihrer ästhetischen Seite nimmt!

Sonst giebt es ja noch andere Arten, mit den Faktoren dieser Entwicklung kritisch fertig zu werden. Gerade so wie die Menschheit sich selbst auf mannigfachste Weise mit denselben abfindet, nicht nur auf künstlerische; wenn auch in Zeiten der Hochentwicklung die Kunst, die dramatische voran, ein umschlingenderes Band ist, als jede sonstige Äusserung, und die nichtkünstlerische Äusserung dann oft geradezu ein kunstfeindliches, wenn nicht lebensfeindliches Element enthält.

Heute ist's so. Von dem, was jenseits vom blossen Kampf ums Dasein die moderne Menschheit bewegt, nenne ich die Religion — sie hat keine Gewalt mehr über Köpfe, denen die Erhöhung des Menschengeschlechtes ihr Heiligstes ist. Ich nenne die Philosophie — sie ist mit Nietzsche bei der Forderung des grossen Kunstwerkes angelangt, oder doch bei der Überzeugung, dass es die einzige Konsequenz sei. Den Sport — er kann,

wenn er in die Übung geistiger Menschen kommt, ein bestes Mittel zu einer ästhetischen Regelung des Lebens sein; bleibt er, wie heute, körperlich, dann wird er roh, sinnlos rohe Schau-  
stellung und ist der gefährlichste Gegner, der den Ausbildungs-  
bedingungen und Wirkungsmöglichkeiten grosser szenischer Dar-  
stellung erwächst. Kämen noch hinzu diejenigen Äusserungen,  
die den ganz niederen Temperamenten, verirrtten Instinkten und  
toten Bildungsgraden entsprechen — Schnapskonsum, Prostitution  
und dergleichen; auch sie sind dokumentär wichtig.

Die Identität  
der Dinge.

Man könnte also überall einsetzen, um eine persönliche Ver-  
mutung über derzeitige Stellung und künftige Entwicklungsbahn  
unserer Gegenwart zu belegen . . . überall wo moderne Arbeit,  
diese wundervolle Potenzierung menschlicher Schaffensenergie,  
Erfolge hinter sich gebracht.

Der evolutionistischen Weltanschauung mit ihrer sozusagen  
irdischen Folge, einem gewissen Kosmopolitismus der Lebens-  
anschauung und Lebensführung, danken wir das. Wir wissen  
— wieder einmal —, dass die Schöpfung vom mystisch vor-  
gestellten Gott bis zur mikroskopisch wahrgenommenen Amöbe  
eine grosse Totalität ist. Vom winzigsten Partikelchen geht  
für uns immer noch ein Weg zum Ganzen. Es ist Alles  
bezeichnend geworden und deshalb durchaus zu denken, dass  
wir bei den scheinbar entferntesten äusserlichsten Dingen  
abzuleiten suchen, was denn nun eigentlich der Sinn unserer  
Verfassungen und Veranlagungen sei. Dass wir etwa bei dem  
Faktum der Eisenbahn den verknüpfenden Knoten zwischen  
dem schlingen, was blosser Materie scheint und tiefster Aus-  
druck der Art unserer Weltvorstellung und unserer Lebens-

Die innere  
Identität.

ziele ist. Oder beim Fahrrad, wie das in einem tüchtigen Buche ja schon versucht wurde. Oder bei der Unmöglichkeit, die noch immer besteht, ein lenkbares Luftschiff zu bekommen — wenn man auch nicht, wie das von einer und manche behaupten von der genialsten Erfinderseite her geschah, an die Lösung der Aufgabe gleich ein neues Weltreich, eine vollständigere Anschauungs und Glaubensumwälzung zu hängen braucht, als durch Christus und je vor ihm über die Erde kam. Oder bei der grandiosen Ausbildung der Industrie überhaupt. Oder bei der rapid geschaffenen Machtstellung der Presse — die ja wohl die ephemerste Art ist, wie sich die Menschheit beständig mit sich und ihren Interessen abfindet. Aber nicht nur ein äusseres Dokument, auch jedes seelische Moment könnte die weitesten und oft geradezu metaphysische Aufschlüsse geben. Jedes sexuelle Moment könnte das. Jedes persönlich-soziale. Nietzsches mächtiges Werk der Kulturdeutung ist im letzten Grunde nichts als eine gross geschaute Psychologie des Verbrechers: Es dürfte gewiss sein, dass man aus einer statistischen oder künstlerisch visionären Vergleichung der Selbstmordursachen — nach der Erfahrung, dass da, wo ein Bruch ist, die Bestandteile offen liegen — die genauesten Erkenntnisse gewinnen würde, wohin heute der allgemeine Lebenstrieb geht. Wenn früher die Dinge eben nur zwei Seiten hatten, moralisch gesprochen eine gute und eine böse, ästhetisch eine schöne und eine hässliche, so ist heute ihre Zahl Legion. Und im wildgeschichteten Labyrinth der Erscheinungen, wo alles Ursache und Wirkung zugleich ist, steht jede einzelne parabolisch für das Ganze, zu dessen

belebendem Kräftezentrum nicht ein roter Faden mehr, sondern unzählige führen. Die flussere  
Identität.

Natürlich setzen sich die Seiten nach wie vor in ihrer Wirkung nach aussen wieder zu Flächen, die Arten zu Sammel und Gattungsbegriffen wieder zusammen. Oder lassen sich doch zusammensetzen. Und das ist gut so, da wir uns sonst in einemfort zersplittern müssten und kompositorisch, sobald wir unsere Rechenschaftsablegung fixieren wollten, in ein wahres Tohuwabohu der logischerweise ja endlosen antithetischen Berührungspunkte geraten würden.

So aber, wenn ich nun das Variete wähle, kann ich die vorhandenen Beziehungen zusammenlegen und davon ausgehen, dass zwei Momente in ihm stecken, ein moralisches und ein ästhetisches, die zusammen sein Wesen decken, wenigstens wenn man es synthetisch sieht; und die im übrigen als Faktoren dieselben sind, die die moderne Menschheit zu einer kulturellen Höhe mit gewaltiger und überall spürbarer Schwungkraft hinführen . . .

Das ästhetische nannte ich, es ist die neue Lebenslust.

Und auf das moralische wies ich schon ziemlich unmittelbar hin, als ich davon sprach, dass die Moral des Variete vielleicht berufen wäre, die des Restmenschentums, unseres schlimmsten Kulturfeindes, ablösen zu helfen — ihr auf jeden Fall denkbar schroff entgegengesetzt sei. Genau besehen, wäre also das moralische Moment ein antimoralisches, von der einen Partei aus beurteilt ein unmoralisches, von der anderen ein neumoralisches — immer aber, der Kategorie nach, ein moralisches Moment.



Die Moral der  
identischen  
Dinge.

Man kann es ruhig, im Sinne der ersteren, das der Sünde nennen. Sünde — sündig, wie der rückständige Teil der Menschheit alles empfindet, was dem vordrängenden gemäss ist, dessen Aufgabe von ihrem Zweck aus zwar der Aufbau, vom Mittel aus aber doch die Zerstörung ist. Und nichts scheut der bürgerliche Mensch bekanntlich mehr, als die Zerstörung, die ihm nur die Vertreibung aus seiner über alles geliebten Ruhe bedeuten kann.

Wir leben in einer Zeit, die den Schuld und Sühnebegriff philosophisch erschlagen hat. Es kam ein einziger grosser Mann und er lag tot da. Das war eine That, die der einzige grosse Mann selbst als eine mächtigere empfand, als jene, die den Schuld und Sühnebegriff einst über die Menschheit gebracht und in der Folge deren Christianisierung hiess.

Man mag über die That denken wie man will, und ich denke darüber so, dass der christliche Mensch als ethisches Ideal und mit allen seinen Forderungen uns schliesslich so in Fleisch und Blut übergegangen, und die der Nächstenliebe beispielsweise für uns nur noch eine solche Selbstverständlichkeit war, dass ganz organisch-notwendig ein neues ethisches Ideal an die Stelle treten musste; dieses nahm dann nach dem Gesetz des Gegensatzes zunächst einmal den Charakter eines antichristlichen Ideals an, formuliert unter der Forderung des Dionysischen; während die wirkliche Zukunft einer Verschmelzung von beiden mit dem Ideal der modernen Arbeit, der Kulturleistung, dem industriellen Ideal, möchte ich sagen, angehören und dann der viel beredete Übermensch nur ein gigantisch vorgestellter Übergangstyp gewesen sein wird.

Aber man mag denken wie man will — über den Me-  
nungen steht das Faktum, dass der christliche Mensch und alles,  
was vorbildlich an ihm sein soll, im philosophischen Prinzip heute  
thatsächlich ausgeschaltet ist und an seine Stelle ein anderes  
Ideal trat, das schon deshalb kein blosses Hirngespinnst sein  
kann, weil es gleichzeitig die genaue Konsequenz der zeitlich  
entsprechenden evolutionistischen Naturwissenschaft ist, weil es  
in einer untrüglichen echten Form verkündet wurde, und ihm  
endlich eine deutliche gar nicht misszuverstehende Stimmung in  
der modernen Menschheit entspricht.

Moralische  
Konse-  
quenzen.

Das Letztere ist das Wichtigste.

Eine Idee ist wie eine Welle, deren Bewegung sich überall  
hinwirft und selbst dann noch vorhanden, wenn das menschliche  
Auge sie nicht mehr erkennt. Oder die Menschheit ist selbst  
die Bewegung und sie wirft die Idee in einer Welle weit her  
hinaus, so dass das menschliche Auge diese allein in ihren  
Begriffswinkel fasst.

Anders gewandt: was das feinere Individuum geistig emp-  
findet, lebt im roheren, in der Masse, in der Menschheit ein  
unwillkürliches sinnliches, aber genau entsprechendes Sein.

Im Variete hat sich die Stimmung kristallisiert, die um die  
moderne Menschheit ist, soweit ihre Instinkte in moralischer  
Beziehung aller Vergangenheit ab und aller Zukunft zugewandt  
sind. Die Nacht, in die das Variete hineinspielt, wittert den  
Morgen. Und es ist eben die Art, wie sich die Menschheit mit  
ihren veränderten Ansprüchen an den Daseinsgenuss abfindet, und  
den Möglichkeiten, sie zu befriedigen . . . ist der moderne Aus-  
druck jener primitiven Kunstform, den sich die Menge allemal

Ästherische  
Konsequenzen.

verschafft, wenn es, wie ich sagte, in ihrem Innern vulkanisch revoltiert und das einzige Licht auf Erden der magische Schein der Schlacken ist, die es ausspeit.

Denn das Variete kennt, wie die moderne Menschheit, keine Moral. Es vergnügt sich stellenweise noch damit, die alte zu verhöhnern. Aber in seinen originalsten Schöpfungen hat es schon ganz den Rhythmus einer neuen — wie es ästhetisch Linien aufweist, die, fast rudimentlos, von einem neuen Stil hinweg genommen sind.

Nun wird man einwerfen, das Publikum des Variete setze sich ja zweifellos in der grossen Überzahl aus Restmensch aller Klassen zusammen.

Gewiss . . . aber welcher Instinkt führt diesen Restmensch dorthin?

Ist es nicht der Funke Unphilisterium, der in ihm aufspringt, der Funke, der ihn anfeuert, sich etwas anzusehen, was ihm im Grunde widerstreben muss: Lebenslust und Sünde, die letztere als Mittel zur ersteren — jene zwei Momente, die die Philistermoral aller Zeiten mit Bewusstsein entweder gar nicht fasst, oder, wenn doch, die ihr tief verhasst sein sollten?

Ist es nicht der bessere Mensch in ihm, der menschliche Mensch, der noch nicht ganz hinübergeschlummert ist in sattes einförmiges Behagen, der noch die Variatio sucht, welche delectat, und damit die Gefahren, die jede Veränderung in sich birgt? Es kann ein sehr schlechter Mensch sein — aber er ist immer noch besser, als der feige, jämmerliche, der sich schon vor der blossen Möglichkeit einer Gefahr versteckt.

Und das ist gerade das Wesen des Varietemomentes immer,

dass man seine Äusserungen nicht bloss in den Beziehungen zu dem zu nehmen hat, was von der Szene herab vor sich geht. Nein, der Zusammenhang zwischen dem Publikum und den Leistungen, die es sich bieten lässt, an denen es Gefallen findet, ist bedeutend enger, ist eine direkte Wechselwirkung. Das Variete ist sein eigenes Publikum. Während später, wenn sich die Lebenswerte, die es aufgeworfen, zum grossen Drama geschlossen haben, der einzelne Dichter herrscht; und sein Wort, wie es geprägt ist, eine nicht zu bedeutende oder gar zu verwerfende Wahrheit, das Volk im Banne hält.

Die  
Konsequenz  
des Variete.

Sehen wir uns das Publikum, das spezifische jetzt, einmal an. Es ist, auf einen Typus gebracht, das typisch moderne und bestätigt, dass sich das Fein-Geistige des Einzelnen unter seinen Zeitgenossen abstuft bis ins Rohe und immer Rohere der Sinne. Ich wies zuvor den Vorwurf einer definitiven Korruption zurück, der man unserer Generation so gern und freundlich macht, indem ich unsere Kulturleistungen in Parallele stellte. Aber sogar die Korruption selbst, soweit sie vorhanden, möchte ich noch rechtfertigen; gewisse ihrer Formen sind einfach das mehr physisch, was Nietzsche mehr psychisch unter den Neurosen der Gesundheit verstand.

Wir haben die Erfahrung, dass dort, wo ein totes Sein — wie es das der sogenannten Neuzeit, wenigstens nach aussen hin, bis auf die Unterbrechung ja gewesen, die sie durch die Revolution und dann durch Napoleon erfuhr — dass dort also, wo ein totes, in Bürgerlichkeit verschlafenes Sein plötzlich aufwacht, sich beschämt die Augen reibt und dann zunächst einmal tüchtig und aufs Geradewohl umhertummelt, immer unendlich viele Indi-

Das  
konsequente  
Publikum.

viduen auf den Boden geworfen und zertreten werden, zu Grunde gehen. Die neuen Aufgaben bringen mit dem Drang zu einer neuen Lebenslust zunächst Ausschweifungen, Verirrungen, den Trieb zum Narkotikum ganz von selbst mit sich. Existenzen werden geschaffen, die den allgemeinen Drang der Zeit kräftig zwar, aber doch mehr als ein unbestimmtes Gefühl und, sobald sie sich Klarheit darüber geben sollen, sehr dunkel empfinden: verwegene Abenteurerexistenzen, die nicht wissen, wohin der Weg geht, aber um so stärker unter dem Zwang stehen, dass marschiert werden muss: Raubritter des Genusses und Landstreicher der Arbeit: Zigeuner, die sich austoben, bis die Stunde kommt, wo es ans Werk geht. Pioniere, die schwimmen, schwimmen, mit kräftigen Stößen schwimmen, bis sie dennoch untergehen — oder an Land kommen. Während die bequemen Söhne des Philisteriums, für die das Leben eine tägliche Magenfrage und ein geregelter Schlaf, im besten Falle eine wohlgefällige Karriere, und die Ehe eine konventionelle Prozedur ist, überhaupt keine Gefährdungen des Leibes und der Seele zu fürchten haben.

Doch auch später, wenn die allgemeine Kulturbewegung einmal in zielbewusstem Gang ist — und man muss ja wohl zugeben, dass wir uns jetzt glücklich in einem Kulturrythmus befinden, der nicht mehr allzu ungeordnet — auch dann ist es unausbleiblich, dass im Einzelnen Reibung und Trubel herrsche. Abgesehen davon, dass ja beständig neue Generation nachschieben, die erst wieder durchzumachen haben, was ihre Väter soeben bestanden. Auf jeden Fall fordert nicht nur die Suche nach neuen Aufgaben Opfer, auch deren Lösung.

Andere Kräfte sind angespannt — sie wollen von anderer Nahrung gespeist sein; wer sie nicht verträgt, geistig und körperlich, wem es nicht vergönnt ist, seinen persönlichen Organismus dem neuen Menschheitsorganismus anzupassen, muss die Folgen einer falschen oder einer Überkonsumierung eben auf sich nehmen. Dass das Leben brutal ist, dass in ihm nicht alles „glatt“ — nur der Philister pflegt's zu wünschen — und nach Wunsch des jeweiligen Individuums geht, auch dann nicht, wenn die allgemeinen Vorbedingungen dafür vorhanden zu sein scheinen, ist zu selbstverständlich, um sich überhaupt dabei aufzuhalten — mögen die ideologischen Wohlfahrtsapostel tolstoischer Richtung auch noch so sehr anderer Meinung sein und von einem Fortschritt der Menschheit nur dann etwas wissen wollen, wenn er ein endgültiges Massenheil mit sich bringt. Sie bestätigen nur Nietzsche, der Bürgerlichkeit und Christentum bekanntlich nicht schied. Ein temperenzlerischer Aufschwung, dafür liefert jede grosse Epoche eines jeden grossen Volkes den unabweisbaren Beleg, ist noch niemals möglich gewesen und aus einer vegetarischen Gemütsart ist noch niemals die Energie gekommen, ein wahrhaft bedeutendes Resultat herbei zu zwingen: Zeiten, in denen die Menschheit eher Lämmern und Schafen gleich als dem Löwen, haben hinterher in der Entwicklungsperspektive noch stets als abgegraste und ganz öde Strecken dagelegen.

Das  
inkonsequente  
Publikum.

Das Publikum des Variete ist nicht von der zahmen Sorte. Es setzt sich aus allen Gesellschaftsklassen zusammen und ist doch verbunden zu einem Identitätsgefühl durch einen gewissen verwegenen Elan, der aus dem Lande jenseits von gut und böse

kommt, alle Standesunterschiede in der inneren Gesinnung aufhebt und von der eminent kulturellen Überzeugung lebt, die wahrhaft Aktuellen unter uns zu sein, in deren Sehnen das moderne Leben einen Ruck that, den Blick nach vorne spannte und den Tritt fest in dem der Welt zu gehen hiess.

Die persönlichen Gründe eines so allgemeinen Interesses können unendlich verschieden sein — zahllose wie's Menschen giebt.

Es wären ausschliesslich verbrecherische zu denken, die im Orgasmus des Variete eine Resonanz ahnen. Künstlerische von höchstem Idealismus, die aus der Erfahrung kommen, dass überall und immer da, wo das Leben in Eruptionen ausbricht, zugleich gewisse Andeutungen mit heraufgeschleudert werden, die auf die Mittel zur ästhetischen Bändigung weisen. Psychologische endlich, aller Art und Absicht. Und rein Frissonöse.

Dass Wertunterschiede, und, wie diese paar Beispiele gattungshafter Trennung schon zeigen, unendlich grosse zwischen den Gründen sind, ist selbstverständlich. Aber sie alle finden sich in dem einen zusammen, der in der Überzeugung liegt, mit der Weltanschauung des Variete irgendwie im Vortrab der Menschheit zu stehen.

Mich gehen hier nur die moralischen Gründe an, wie man gesehen, und namentlich in der Folge die ästhetischen.

Und sie wurzeln für mich in der Überzeugung, dass unsere Zeit, wenn sie überhaupt einen Stil hat, zunächst von einem Varietestil sein muss. Wie auf das Empire der Biedermann, auf den Biedermann der Parvenustil der siebziger Jahre folgte, wurde

dieser von dem Varietestil überholt. Der aber kann nur, nach dem allgemeinen Charakter des Varietemomentes und da ich ja dem modernen die Dekadenz ab und die Evolution zuspreche, die Überleitung bedeuten zu einem Zukunftstil von Kraft, Glanz und unendlicher Fülle.

Absolute  
Folgen.

Wenn aus diesem Variete und der gebärerischen Mystik, die heute so gut wie früher in ihm ruhend liegt, dereinst die grossen Schöpfungen der grossen Szene entstiegen sein werden, kann es selbst zweifellos nur mehr noch den Charakter und Rang einer kultur und kunstgeschichtlichen Kuriosität haben. Bis dahin aber ist es das Phänomen, in dem einzig die Elemente überhaupt zu einem Ausdruck gelangen können, die ihren Endzweck erst noch finden sollen.

Das ist das Variete! Und für mich die Gelegenheit, den Versuch einer Kulturdramaturgie zu unternehmen, bevor wir das Drama haben; und nur die Kultur!





## DER ZWEITE TEIL.

**I**CH sagte, das Varietement sei uralte. Doch seine lange Das Varietement. Geschichte zu erzählen, würde hier zu weit führen, die tausendste Seitenzahl dürfte nicht langem, um all den tumultuarischen Feiern des Lebens durch Kult und Orgie nachzugehen und sie bis ins Einzelne zu verknüpfen. Abgesehen davon, dass das auch mehr eine Aufgabe des Philologen mit breiter und namentlich ethnologischer Vorbildung wäre als des Ästhetikers.

So will ich denn bloss aus der Fülle der Materien, der literarischen Dokumenten, des Kuriosen und hier und da des Anekdotenhaften, die zusammenströmte, als ich daranging, mir mein Thema historisch zu fundieren, das Wesentlichste zusammenstellen. Da die Methode eine chronologische sein wird, bleibt ein Resultat, das gleichzeitig entwicklungsgeschichtliches Resümé ist, zudem ganz von selbst gesichert.



Rhapsodische  
Charaktere

DA, wo die Menschheit, wo ein einzelnes Volk sich noch in einer Verfassung der Unreife befindet, die zu der fertigeren einer späteren Reife sich verhält wie das Kind zum Erwachsenen, begegnen wir bekanntlich gleich und immer einem Spieltrieb, der sich äussert als Nachahmungstrieb und von dem Verlangen herkommt, in der bis dahin tierhaft blöde angestarrten äusseren Umgebung einen Sinn zu finden und aus dem eine Welt im kleinen und ein Gleichnis der grossen zu bilden.

Die Form ist zunächst die lyrisch rhapsodische, die jedoch, sobald das Auffassungsvermögen des betreffenden Volkes oder Stammes schon ein breiteres Zusammenfassungsvermögen wird, zu einer episch rhapsodischen auswächst; und die Figur des Barden, der seinen Brüdern das Lob der Götter und Helden spricht, singt und tanzt, haben wir auf allen Erdteilen — wenigstens ist die Funktion und der innere Beruf derselbe, ob's nun der germanische und hellenische Sagensänger war, oder der ägyptische Priester, der die Thaten und Wohlthaten des Osiris am Apisfeste in Rhythmen brachte, oder der Wilde,

der unter wüstem Lärm und Geheul, unter dem Gepfeife der Schilfrohrflöte und dem ohrzerreissenden Geklapper der Bleche den Götzen feiert.

Konflikt  
und Improvi-  
sation.

Steckt die Rhapsodie noch im lyrischen Ausbruch, so kann man von einer reinen Kunst wohl nie, hat sie sich zur epischen Rundung gefunden, wohl immer reden: Homer ist des letzteren grosse Bestätigung.

Übrigens giebt es ein untrügliches ästhetisches Mass: das Entscheidende ist, ob es schon gelingt, den betreffenden Stoff an einem Konflikt zu demonstrieren, oder ob man sich noch begnügt, ihn einfach und so wie er vorliegt, nur höchstens in gewissen Exaltationen des natürlichen Rhythmus, in sprachlichen Abnormitäten, wie ja die Erfindung des Metrums ursprünglich zweifellos empfunden werden musste, heraus zu sagen — diseurmässig, wie wir's heute nennen würden. Fehlt der Konflikt, so ist das sofort das Zeichen jener Primitivität, durch die das Varietement lebt und sich vom entwickelten Kunstmoment scharf scheidet.

Ein anderes Mass, das ursprünglich bestanden zu haben scheint, ist heute wenigstens ziemlich verblasst und man kann es kaum mehr anlegen. Es ist technischer Natur und heisst Improvisation, an die das Varietement ursprünglich gebunden war. Als dann aber das Bewusstsein in der Menschheit mehr und mehr erstarkte und die Naivität verdrängte, die den inspirierten Barden jäh aufstehen hiess und seine Offenbarungen verkünden, wurde sie langsam unmöglich. Schon Homer, gleichgültig ob man ihn persönlich oder als Sammelnamen auffasst, dürfte durchaus die Dichtung seines eigenen visionären Gedäch-

Die Religion. nisses gewesen sein. Eine reine Kunst kennen wir nicht, die improvisiert worden wäre. Indes das Variete, wie gesagt, diesen seinen Charakter allmählich verlor und oft geradezu maschinell wurde, mit allen Triks und Raffinements des Bewusstseins nach vorgefasstem Plane arbeitend; wenn auch die Absicht von Effekttübungen auf ein Publikum, das naiv war, wenigstens naiver, als man selbst oben auf dem Podium, und das man ausgesprochenerweise zu düpieren suchte, immer blieb. Nur im Tanze haben sich improvisatorische Elemente bis heute erhalten und natürlich auch im Witz.

Während jene Scheidung, ob Konflikt, ob keiner, noch jetzt eine prinzipielle ist und man ihr denn auch durch die Entwicklungen hindurch immer wieder begegnet.

Das Wesen des Rhapsodischen hat jedoch im Falle des Variete wie der Kunst, der lyrischen wie der epischen Deklamation ein Gemeinsames: Es ist ursprünglich religiös, liturgisch und tritt jedesmal in die Erscheinung, wenn die Menschheit wieder einen neuen Ring ansetzt. Dann erwacht das Bedürfnis des Kultes. Das Individuum blickt um sich, gewahrt ein Bild von sich und der nächsten Umgebung, das schon nicht mehr ganz das gewohnte von gestern ist, ahnt das Walten geheimnisvoller Kräfte im Weltall und ihre Wirkung durch den Menschen auf die Irdischkeit, wird von Angst gepackt oder von Freude und muss nun Götter haben, zu denen es beten oder denen es im lärmenden Überschwange danken kann.

Die Folge ist regelmässig, je nachdem im Einzelnen und der von ihm und seinesgleichen gebildeten Menge die spiritualistischen oder vitalen Neigungen überwiegen, einerseits eine Ver-

stärkung der bestehenden Moral — beziehungsweise der Sitten Die Kunst und rituellen Gebräuche, wie man ja wohl von den Urvölkern besser sagt —, eine asketische Verstärkung, die sich oft zum wütigsten Fanatismus steigert. Und anderseits wieder eine Durchbrechung derselben und Auflösung der alten Moral, beziehungsweise Sittenanwendung, und die Schaffung einer neuen, freieren. So dass man kehrseitig und herausgewachsen aus dem Kult eine ungeheure Lebensfeindschaft und Lebensfreundschaft erhält: die Geburt der Kirche und der Kunst, des Pessimismus und Optimismus, die so schon bei ihren Uranfängen mit dem Rücken gegeneinanderstehen; wenn auch auf demselben vorbedingenden Grunde, dass es sich auf dem Boden der Menschheit eben wieder einmal chaotisch geregigt hatte und die Schollen umgeworfen wurden.

Neben das rein Kulthafte trat das Profane. Aber auch dessen Äusserung ist noch immer Primitivität, Variete. Es ist nur jetzt vom Liturgischen frei und der Barde spricht, singt und tanzt nun mehr bei Festen und Gelagen, denen meist eine wüste Unzüchtigkeit den Rhythmus leiht. Weshalb seine Wirkungsmöglichkeit, die eine wesentlich ernste ist, denn auch schon bald nicht mehr ausreicht. Von den Göttern kann er nichts mehr verkünden, es sei denn, dass er ihre symbolische Existenz auf die Erde herab zöge und mit Rohsinnlichem verquickte, sie vermenschlichte. Die Helden und Heldensagen sind bald sein einziges Stoffgebiet; aber nur die tiefsten oder schwersten Völker, wie die Hellenen und Germanen, in denen die metaphysische Sehnsucht noch über den kindlichen Glauben hinauslebt und an seine Stelle höchstens das Vertrauen auf eine diesseitige Voll-

Die Lust am endung setzt, die Ahnung grosser Kulturaufgaben als dem  
Diesseits. einzigen Ziel, das uns die Vertreibung aus dem vegetativen  
Paradiese unserer ersten Natur hinterlassen, nur sie haben  
wohl noch ein Ohr für den Preis der Besten ihres Volkes.

Sonst aber muss die Figur des Barden ersetzt werden und an seine Stelle tritt die des Spassmachers, die jedoch keine unbedingt neue Schöpfung ist, sondern nur ein Bruder aus der Ehe des Menschlichen mit dem Komischen — indess der Barde von den ersten Regungen des Tragischen stammte. Dieser Spassmacher hatte bloss sein Dasein bis dahin mehr im privaten Kreise geführt, sozusagen als lokale Persönlichkeit zu Familienbelustigungen, engeren Volksfesten.

Oder der Barde wird, nachdem er vorher noch die Metamorphose zur Priesterin durchgemacht, zum Tänzerinentyp — in wundervollen Linien die Schönheit des Lebens enthüllend, bis dahin, wo sie sich in den Delirien profanierter Geschlechtlichkeit wieder verliert; was man namentlich bei den sinnlichen Lebenskulten brutaler Naturvölker findet und dann ein Zeichen bestialisch robuster Erotik ist; oder aber es kennzeichnet eine derartige Perniziosität schon den Beginn einer ja nicht selten sexualmystisch veranlagten Dekadenz und man begegnet ihr dementsprechend zuerst im weichlicheren Orient.

Bis dahin ist die Entwicklung des Varietementes immer noch lyrisch, der Nachahmungstrieb an die einzelne Persönlichkeit gebunden. Ein Schritt weiter und er wird Darstellungstrieb und damit dramatisch.

Freilich liegt das Dramatische immer schon im Lyrischen vorgezeichnet. Dass der Barde zum Vortrag die Geste nimmt,

dass er ihn pantomimisch begleitet, dass der Spassmacher sich der Grimasse bedient und sein Publikum gewissermassen als seinen Gegenspieler behandelt, mit dessen Gelächter zusammen er ein komisches Motiv herausbringt, dass die Tänzerin endlich sich in Rhythmen bewegt, die der allgemeinen Luststimmung entsprechen, all das schiebt schon den Begriff der szenischen Wirkung unter, legt ihn nahe. Aber das eigentlich Dramatische, das dem Wunsche des Vortragenden entspringt, nicht Er, sondern ein Ander-Er zu sein, oder dem Bedauern, niemals ein solcher Anderer sein zu können, kurzum der Notwendigkeit, sich mit der Umgebung irgendwie abfinden und zu dem Zwecke aus sich herausgehen zu müssen — das stellt sich doch erst ein, wenn der Dualismus der Menschheit auf einer Bühne personifiziert dasteht.

Das Drama  
und die ange-  
wandte Lust  
am Diesseits.

Auf jeden Fall — aus den gemimten oder gepantomimten Urlyrismen eines Volkes, mögen sie nun kulthafter oder profaner Natur gewesen sein, wachsen in der Folge die beiden Formen heraus, die die höchsten der Dichtung sind, Tragödie und Komödie.

Doch entspricht die erstere, wie man auf den ersten Anschein hin wohl glauben könnte, durchaus nicht etwa restlos jenem kulthaften Varietement; und die letztere nicht etwa restlos dem profanen. Wie Tragödie und Komödie später selbst Elemente enthalten können, die wechselseitig einander entnommen, so ist auch der Ursprung beider ein wechselseitiger. Sie sind geboren aus der Rauschlust und die ist chaotischer, omnipotenter, positiver wie negativer Natur und hat demzufolge in ästhetisch-moralischer Beziehung tragikomischen Charakter; doch ohne dass er sich als solcher nach aussen zu dokumen-



Die Macht  
des  
Gegenteils

tieren brauchte, da das ja der chaotischen Einheit widersprechen würde, auf der die Rauschlust beruht, und eine Scheidung wäre, wie sie eben erst durch die Tragödie und Komödie Ereignis wird. So aber ist das Tragikomische nur eine periodische und primitive Indifferenz und fasst zwei Komplexe, die gleichmässig in ihm gebunden sind: Das Tragische — insofern es eine Sphäre in uns giebt, deren Berührung uns Welt und Leben schwer empfinden lässt und als Schicksal. Und das Komische — insofern es eine Sphäre in uns giebt, deren Berührung uns Welt und Leben leicht empfinden lässt und als Zufall. Und die tragikomische Stimmung, in der der Mensch in Überschwang ausbricht, ist eben eine Verschmelzung beider, ein zeitweiliges Abwerfen der Schwere, ein zeitweiliger Sieg der Leichtigkeit, aber dann mit der Empfindung, dass der endgültige Sinn des Seins, wenigstens für den Einzelnen, eine düstere Dämonie, keine in allen Rosenfarben leuchtende Paradiesesherrlichkeit sei. Dem Schmerz, der uns fasst, sobald diese Dämonie zu unserem Unheil entscheidet, entspricht später, im Falle der Kunst, das Tragische; auch dann, wenn aus seiner Lösung im Hintergrunde Trost und Hoffnung auf anderes Heil aufziehen. Und die Freude, der Dämonie irgendwie glücklich begegnet zu sein, deckt sich mit dem Komischen; auch dann, wenn sich die Angst und das Bewusstsein der Möglichkeit künftigen Unheils drohend dazwischen schiebt — woher sich erklären mag, dass sich gerade unter den Äusserungen des Komischen menschlich oft so verzweifelt bittere Regungen verbergen.

Natürlich ist es ganz in die Veranlagung und äusseren Lebensumstände des einzelnen Dichters gelegt, welchem Sinn des Seins,

dem ernstesten oder dem heiteren, er auf längere oder kürzere Dauer die äussere Herrschermacht geben, mit welchem Lebensabschnitt er den kulthaften und den profanen Bedürfnissen breiteren oder engeren Raum gewähren, und welche Mischung er endlich zu „seinem“ Sinn des Seins, zu „seiner“ dramatischen Weltanschauung machen will. Gerade so wie es in das Rasse-temperament und die Geschichte eines Volkes gelegt ist, ob es sich mehr für kulthafte oder mehr für profane Ausserungen seiner Lebenslust entscheidet, ob es bei ihnen stehen bleibt, oder zur Tragödie und Komödie kommt, ob zu beiden, ob zu einer von beiden, und zu welcher besonderen Art derselben.

Man wird sehen, dass eine so grosse Zahl individueller Verschiedenartigkeiten im Laufe der Jahrtausende in die Erscheinung getreten sind, dass man sie nur mit der vergleichen kann, die die Verschiedenartigkeiten menschlicher Charaktere bilden. Aber wie sich dort durch die Generationen und vom entferntesten Insulaner bis zum entwickeltesten Kulturträger grosse und ewige Gemeinsamkeiten spannen, wie es trotz aller Unterschiedlichkeit tief in Herz und Hirn gegründete Gesetze giebt, so trifft man auch über Völker und Zeiten hinweg, auf eine Freundschaft der dramatischen Erscheinungen, die vom Mond und von der Sonne zu kommen scheint und sich seit Uranfang den räumlich oder zeitlich getrennten Geschlechtern offenbart, die gleichmässig das goldene Licht der Gestirne schauen.



Das chine-  
sische Drama.

**D**AS älteste Kulturvolk grossen Stils, die Chinesen, sind bei ihrem Varietement bis heute stehen geblieben und haben aus ihm keine Kunst grossen Stils zu entwickeln vermocht — soweit sich überschauen lässt und sofern sie nicht etwa Dichter, Marlowenaturen gehabt, die gegen den Materialismus ihrer Nation nur nicht aufkommen konnten, und dann in der Verborgenheit und im unfruchtbaren Kampfe zu Grunde gingen. Die seltsame Erscheinung, dass sich im chinesischen Schausstück Motive finden, die genau anklingen an die, von denen die grössten Schöpfungen des grossen Marlowesohnes Shakespeare leben, weist eigentlich auf den Schluss hin, dass im chinesischen Volke schon Männer gewesen sein müssen, die ahnten, dass man das Leben auch jenseits vom Spektakulum empfinden könne.

Aber im Effekt ist das chinesische Drama Schausstück geblieben. Gerade so wie seine Lyrik nicht zum grossen Epos

auswuchs, ganz primitiv, volksliedhaft und damit in meinem Sinne varietehaft blieb — die Stoffe sind leicht und oft Sexus und Narkotikum — und wie an die Stelle dieses fehlenden Epos' der spannende Roman trat.

Die chinesis-  
sche Moral

Der Grund liegt in eben jenem Materialismus. Der schon geradezu unangenehm praktische Sinn des Chinesen — angenehm äussert er sich nur in seinem Kunstgewerbe — der Mangel jeglichen Idealismus, der nicht zulies, dass das Volk eines Tages seine Landesgrenzen überschritt, um den unbekanntem Gott aufzusuchen, der Mangel jeglicher bedeutender Mythologie, presste jede Regung eines Aufschwungs nieder. Der Verstand herrschte. Er wurde früh wundervoll entwickelt, aber dann blieb diese Entwicklung stehen und die ganze Geisteskultur der Chinesen wurde langsam und endgültig zur Magenkultur.

Damit ist schon klar, dass das chinesische Drama — man darf es eigentlich überhaupt nicht mit diesem Namen nennen, der die grosse szenische Struktur verlangt — im allgemeinen rohester Naturalismus geblieben ist, und dass das Varietement, von dem es lebt, ausschliesslich das profane war. Es soll zwar ein chinesisches Mysteriums-drama gegeben haben, aber seine Spuren und Einwirkungen sind nicht erkennbar. Nachahmung des gemeinen äusseren Lebens, besonders da, wo es groteske oder laszive Formen annahm, ist bis heute seine Tendenz geblieben. Und zu einer Rundung dieser grotesken Formen in grosse erhabene Linien, zu einer machtvollen Auffassung des Verhältnisses der Geschlechter kam es nicht. Im Gegenteil, geistig wie dramaturgisch begnügte man sich mit

Das chine-  
sische und  
japanische  
Variet-  
moment.

Naivitäten und Primitivitäten. Wenn man liest, dass es noch heute möglich ist, dass vornehme, gebildete Chinesen sich mit Eifer ein ernstgedachtes Spiel ansehen können, in dem Schauspieler, die zu Pferde zu steigen haben, diesen Vorgang dadurch markieren, dass sie einfach das linke Bein aufheben, oder wenn man liest, dass ein Theaterverbrecher, der vom Gericht zu Rutenstreichen verurteilt ist, diese Rutenstreich hinter der Scene scheinbar so laut und thatsächlich erhält, dass das begeisterte Publikum sie zählen kann, dann versteht man, wie tief die Posse diesem Volke in Fleisch und Blut übergegangen sein muss, und damit das Unvermögen zu reichem, entwickelterem, würdigerem Kunstgenuss.



Gerade wie die nur noch agileren Japanesen, mit ihrer Rokokokultur, ist es so recht das Volk der Gaukler, der umherziehenden Taschenspieler, Akro-  
baten, Bänkelsänger, Seiltänzer, Tänzer und Marionettenleiter. Wenn sie schon eine Bühne aufschlagen und eine Handlung vorstellen — ähnlich den Britten der präelisabethischen Zeit geschah's meist auf der Strasse, in Höfen oder Gasthäusern — und selbst wenn sie diese Handlung in ihren stehenden Theatern vorstellen, die sie ja seit ein paar Jahrhunderten haben: es scheint ihnen nur eine Gelegenheit entweder zu Rohheiten zu sein, oder um während der Scene und in den Zwischenakten oder auch zum Eingang ihre Bankstücken zu zeigen. Freilich darf nicht unerwähnt bleiben, dass

die ernsteren Stücke auch moralische Absichten verfolgen, dass in ihnen offiziell die Sünde gestraft und die Tugend belohnt wird; die guten Menschen sprechen dann wohl in Versen oder singen gar ihren Part, die schlechten reden in Prosa; und zum Schluss erscheint der Richter und vertritt mit seinen Polizisten die poetische Gerechtigkeit. So setzt sich Chinas gerühmtestes Stück, Hoi-lan-kis „Kreidekreis“, hauptsächlich aus Gift, Prügel und allgemeiner Verrottung zusammen, um im letzten Akt die Mutterliebe in eine umso wundervollere Fabel zu bringen. Ganz Ähnliches gilt übrigens auch von den Dramen, die die japanische Truppe der Sada Yacco und des Kawakami in Europa gespielt und die von Mord und Totschlag nur so triefen — bis auf einige wenige Szenen, die von einer unendlichen Innigkeit und Zartheit sein müssen und dann umso mehr auffallen, als sonst der Schauspielstil dieser beiden wundervollen Künstler allen Nachdruck darauf zu legen scheint, dass das Sterben und alle gewaltsamen Verfassungen so brutal echt, wie überhaupt nur möglich, herausgebracht werden; von Europäern ist denn auch ein so ungeheurer Naturalismus auch nicht annähernd erreicht worden. Der lyrische Zug ist auf keinen Fall der entscheidende des chinesischen Dramas, und zu einer grossen, wirklich läuternden Katharsis führt er niemals, sondern bleibt stets in der Burleske, der Primitivität, dem Variete stecken. — Als bezeichnend mag noch erwähnt sein, dass auf eine feste geschlossene Struktur in der Inszenierung wenig Wert gelegt wird und sich die Handlung in improvisatorischer Willkür ausrollt — wenn auch Stoff und Rede und Gegenrede vorgeschrieben sind, wie das im besseren späteren Drama der Fall war. Das einzige,

Das chine-  
sische und  
japanische  
Kunst-  
moment.

Das chine-  
sische Kunst-  
moment.

das man mit liebevollster Sorgfalt bedenkt, ist denn auch weit weniger die Gesamtausstattung, als das Kostüm des einzelnen Akteurs. Das muss glänzend sein! Und in je grösserem Prunk er seine wüsten Spässe und Verrenkungen zum Besten giebt, desto höher steigt die Freude, die chinesische Lebenslust — ein Zug, das man heute beim gleichfalls ausschliesslich praktischen Amerikaner wiederfindet, der neben dem niggerhaft rüden den eleganten Exzentrik schuf.



**D**AS Beispiel der Chinesen gibt schon eine wichtige ent-  
wicklungsgeschichtliche Lehre über das Varietement. Die indische  
Moral.  
Man kann sie dahin formulieren, dass ein Volk keine Aussichten  
hat, seinen Überschuss an tragikomischem Lustelan in die grosse  
Form der reinen grossen Tragödie, der reinen grossen Komödie  
hinüberzugliessen, wenn es diesen Elan von Anbeginn in aus-  
schliesslich profaner Weise zu äussern vermag.

Ihr stellt das nächste Volk, zu dem ich komme, ihr  
stellen die Inder das umgekehrte Beispiel, die umgekehrte Lehre  
gegenüber, dass nämlich dieselbe Aussichtslosigkeit besteht, wenn  
ein Volk ausschliesslich kulthafte Regungen und Äusserungen  
seiner Lebenswilligkeit kennt.

Freilich ist dann die Lebenswilligkeit an sich schon gar  
keine echte, rechte. Das Fühlen des Volkes wird zu einem  
rein geistigen, erdentfernten. Der Blick bleibt vom bunten Leben  
des Tages abgewandt und in mystischer Vergrübelung nach  
innen geschlagen, wo er in Wallungen der Urkraft Gott schaut.



Das indische  
Variete-  
moment.

Die Inder, das geistigste Volk, das je in die Entwicklung der Menschheit trat, bieten denn auch naturgemäss geradezu das Musterbeispiel der liturgischen Dichtung, die aus einem derartigem Transcendentalismus nur kommen kann. Ihr Drama ist das verkörperte Gebet, wie ihre Lyrik, die der Veden, hymnischer und entfernter vom Volkslied ist, als jede andere. Allerdings kommen in ihren Mysterien und Moralitäten auch weltliche Beziehungen, sogar possenhafte Intermezzi vor, Kalidasa's „Çakuntala“ und „Urvasi“ leben von einer wunderbaren menschlich-innigen Stimmung, eine clownartige Figur vermittelt in vielen Stücken von Akt zu Akt, grobe Intriguen und Rüpeleien werden nicht verschmäht — aber gerade so wenig wie der chinesische Realismus gekennzeichnet wurde durch gelegentliche Ethizismen, bekommt der indische Religionismus einen anderen Grundton durch derartige Vermenschlichungen, die etwas von der undramatischen verzeihenden Güte Christi haben.

Drama, Handlung fordert Abschluss. Der erste Akt ist eine lustige oder traurige Frage. Der letzte seine lustige oder traurige Antwort. Wie das die Verwickelungen des menschlichen Lebens selbst mit sich bringen. Leugnet man dessen Wirklichkeit, fasst man diese nur als einen okkulten Übergang von einem vorbestimmten Sein in ein vorbestimmtes anderes auf, nimmt man der Gegenwart allen Selbstzweck, so steht man vom Diesseits aus in einem monistischen Nirvana, das sehr edel gedacht sein mag, aber jeden Augenblick durch einen Schmerz, den die Schöpfung dem Menschen schlägt oder durch ein Glück, das er von ihr empfängt, widerlegt wird. Und wird dieses Leugnen der Glaube

eines ganzen Volkes, so dokumentiert es damit zugleich seine Unfähigkeit zu einem Drama, das ein getreues, alle Farben, alle Schatten des unleugbar wirklichen Lebens widerspiegelndes Bild ist. Das indische Drama.

Das Drama der Inder ist von der halben Art. Seine Katharsis besteht in der Erregung des Friedensgefühls der Versöhnung, des sanften Ausgleichs und ist damit gar keine Katharsis, sondern bloss deren anämisch-christliche Resonanz. Es geht bedingungslos „gut“ aus, weil das Leben gut ausgeht, für das der Tod — er kommt auf der indischen Bühne denn auch gar nicht vor — ja nur ein Übergang in einen besseren Zustand ist. Für uns geht das Leben, wie wir es empfinden, aber nicht bedingungslos gut aus. Und es ist so ein böses Dilemma, in das jede rein spirituelle Ausdeutung und Sinngebung des Seins mit den vitalen Mächten gerät, die die Erde nun einmal beherrschen, seitdem das Paradies sich hinter den ersten Menschen schloss. Was uns bleibt, wenn wir uns unseres düsteren Fatums würdig erweisen wollen, ist einzig: aus unserer Sünde noch unseren Stolz zu machen. Und wenn wir diesen Kampf unserer angeborenen Rechte auf der Bühne, dem Symbol der Erde, vor uns sehen, dann soll er uns fassen und aufrütteln und jeden von uns fähig machen, den eigenen Kampf, der vielleicht nur ein Geplänkel ist im Vergleich zum grossen allgemeinen, nichtsdestoweniger ebenfalls gross zu führen.

Das Schauspiel eines solchen Schauspiels unseres Menschengeschicks konnte dem Erdengeschlechte freilich nicht Brahma bieten und nicht Buddha. Deren Kraft reichte im intellektuellsten Falle gerade dazu aus, die Dichter ihrer Lebensweisheiten

Das indische  
Drama

zu symbolisch verdichteten Philosophemen zu inspirieren, wie „Die Geburt des Begriffes“ war, das wir kennen und in dem kühle Vorstellungen, wie „die Ruhe der Seele“, „das Mitleid“, oder Leidenschaften wie „die Liebe“, „der Hass“, „die Wollust“ als tote allegorische Figuren agierten. Gerade so wenig wie Christus eine blühende blutvolle Kunst und nur ähnlich abstrakte Miracula veranlasst haben würde, wenn nicht seine Lehre zum Norden gekommen wäre und ein Volk gefunden hätte, in dem noch der Wille zur That und Gegenthat, zum Konflikt, zum Tumult des Lebens lebendig war; so dass sich die mysterienhaften und moralhaften Liturgieen schliesslich mit einem solchen Witz des Diesseits durchsetzten, dass die blassen Schatten des Jenseits alsbald im hellgoldnen Mittagslichte des brausenden Lebens verschwanden.



Karikatur des hektischen, faktirhaft-fanatischen Tanzes der Inder von Morin.

**N**EIN, da that ein anderer Gottmensch not, einer dem Kult und Orgie gleich vertraut. Und er kam und war da, aus den osirischen Festen der Ägypter, nächtlich gefeiert am See bei Saïs, ward er geboren: Dionysos.

Und Orpheus, der fahrende Sänger, nahm des jungen Geschöpfes blühende Hand und führte ihn nach Griechenland, auf dass er seine Bestimmung erfülle: als Zeus' Sohn, des Erderschütterers, wiedergeboren zu werden.

Paul de Saint Victor beschreibt in seiner wundervollen Weise, wie er aufwuchs: „In der Grotte von Nysa, wohin ihn Hermes auf Befehl des Vaters gebracht, dort erblüht er, von den Liebkosungen der Nymphen gewiegt, köstlich verzärtelt durch ihre verliebten Küsse. Seine Wiege ist eine geheiligte Mulde; mit Honig und Rebensaft wird er genährt. Frühzeitig stürzt er sich auf die wilden Trauben, wie der junge Achill auf die Waffen. Der alte Silen nimmt ihn und wiegt ihn wie eine

Dionysos, kleine Amphora in seinen Armen, die sich zu Henkeln biegen; und er flösst ihm den Geist des Weines ein und die Wissenschaft der Weinlese. Der gute alte Pan lehrt ihn, die Finger auf die Rohre der Syrinx zu legen und den Boden mit dem Fusse rhythmisch zu stampfen. Er setzt sich lustig rittlings auf das tolle Gaiskitzchen, und er wälzt sich auf den Blättern mit dem zahmen Panter. Alles ist Tanz, Musik, Jubel rings um diese vergötterte Kindheit. — So wächst er heran. Die Rebe, die er auf die Erde pflanzt, ist die Morgengabe seiner glückseligen Thronbesteigung. Und nun er König ist, besteigt er seinen Herrscherwagen. Vier gekoppelte Panther ziehen ihn und er treibt sie weder mit der Peitsche noch mit dem Stachel an, sondern mit einer Traube, die er auf ihre Nacken auspresst und deren Dunst sie berauscht. Und in seine Bahnen zieht er alle die Fabelwesen hinein, diese Zwitter von Himmel und Erde: die bocksfüßigen Satyrn mit den zugespitzten Ohren, die affengeschwänzten Panisken, die Ägipane mit den Zitzen vom Ziegenhalse. Dazu der alte Silen, schwankend auf seinem Esel, der das Beschneiden der Rebe lehrte, als man ihn dieselbe fressen sah, Silen, den Kopf auf die rosenroten Brüste geneigt. Dann Komos, mit schallendem Gelächter, grinsend bis zu den Ohren, wie der Entwurf der komischen Maske, die er von Zeit zu Zeit seiner frechen Stirn aufprobt. Dahinter her die Ungeheuerschar der Centauern, wiehernd vor Weindunst. Und das rasende Chor der Mänaden, von der Liebe des Gottes entflammt, von seinem Hauch und seinem Geiste gebläht. Voran und mitten in diesem dämonischen Gefolge aber immer er selbst, triumphierend, so wie die antike Skulptur ihn oft darstellt: erotisch und heroisch, bart-

los und prachtvoll, das Auge feucht von glühendem Liebes-  
schmachten, die Hüften abgerundet, die Brust glatt und muskel-  
los, erscheint er träumerisch trunken. Seine jungfräulichen  
Haare flattern in langen Locken; ein geflecktes Damwildfell —  
als Sinnbild des Sternenhimmels — gleitet über seine Jünglings-  
blöße herab; seine Füße sind mit wundervollen Kothurnen  
bekleidet. Er trägt den rebenumwundenen Stab, das sinnbildliche  
Szepter seines bakchischen Königtums. Manchmal stützt er, mit  
vorgeneigtem Körper und schlaftrunkenem Haupte, den Ellen-  
bogen auf die Schulter eines kleinen Satyr. Dionysos gleicht  
seiner Rebe, er lehnt sich an und er berauscht.\*

Die Feier des  
Dionysos.

Und so wie er war, wurde er gefeiert. Der Geist des  
Tumultes, der um seine mythische Gestalt ist, kehrt wieder in  
den Festen der Weintage, der Lese, der Kelter und der Reben-  
blüte, die der dankbare Mensch ihm giebt. Winzer und Hirten  
scharen sich um den Altar des Gottes. Um ihn zu ehren,  
nehmen sie die Gestalten seiner Begleiter an: die Frauen  
wandeln sich zu Mänaden, die Satyrmaske wird erfunden und  
in wüsten Bocksprüngen, unter taumelnden Schwingungen des  
Phallusstabes, tanzt die Schar den Rundreigen des Komos  
und des Kordax, begleitet vom schrillen aufreizenden Geschwirr  
der Flötentöne. Allgemein ist die Trunkenheit. Und sie steigt  
noch und steigt, will aus sich heraus, mehr noch, rau-  
schender noch, und zugleich erwacht der Trieb im einzelnen,  
sich als Allgemeinheit, als ein Bund von seligen Brüdern und  
seligen Schwestern zu fühlen: und da finden sich die unartiku-  
lierten Laute, die man bis dahin wiehernd ausgestossen, sammeln  
sich, zwingen die Flöte in den Takt ihrer Einheit: die Dithy-

Die rambe ertönt, die nach Epimarch kein Wassertrinker hätte singen können, und der erste kunstvolle lyrische Ausbruch der hellenischen Lebenslust ist gefunden.

Doch er birgt in sich bereits den dramatischen. Tumult ist halbe Handlung. Kommt Sinn und Plan hinein, wird er benutzt, um einen menschlichen Konflikt, oder vorerst einen der Götter und Heroen zu demonstrieren, so ist er ganze Handlung.



Der Übergang wurde zweifellos dadurch veranlasst, dass in der trunkenen Schar sich Einzelne durch besondere Wildheit und Gewagtheit hervorthun, oder auch durch eine besonders melodisch und voll hintönende Stimme, und dass sie so Vorsänger, Chorführer werden. Man sondert sich ab, weil man etwas besser kann, als die anderen. Schläuche werden gebracht, glatt geölte aufgeblasene Schläuche; und die es verstehen, hüpfen auf ihnen kunstvolle Pas, wobei es die lustigsten der Tänzer mit Absicht so einzurichten wissen, dass ihr Fallen jedesmal

unbändige Heiterkeit erregt. Oder eine einzelne herrliche Tänzerin löst sich von der jubelnden Masse und zeigt die Gnessiana, die, auf Theseus zurückgeführt, darin bestand, dass wunderbar wogende Verschlingungen des faltigen Gewandes die Serpentina des Labyrinthes nachzeichneten. Oder es lösen sich viele so herrliche Tänzerinnen von der Menge und zeigen zusammen die Gnessiana, die dann Geranos heisst. Oder man tanzt die Nymphen, oder die Kybele, oder die Leda, oder den Pan. Oder die Möglichkeit einer unendlich mannigfachen Vermummung, die ganze tolle Buntheit der Maskerade giebt Bilder, Tableaux und Aktionen, die schon szenisch sind.

Freilich, zur grossen Vollendung des Dramas reichte Dionysos Macht nicht aus, der ja schliesslich doch nur der Gott der Orgie, des Wein und Liebesrausches war. Ihm, der so ersichtlich den profanen Daseinswillen der Griechen vertrat, nur dass sie, was die Welt nie wieder erlebt hat, selbst aus dem noch einen Kult zu schöpfen verstanden, musste der Gott des kulthaften Daseinswillens, des hieratischen, wie man in diesem einzigen Falle wohl besser sagt, musste Apollo zu Hilfe kommen. Apollo, der den entfesselnden Tönen der jonischen Flöte den reinen, hymnisch schwellenden Klang seiner dorischen Leier, der trunkenen Dithyrambe den feierlichen Pän entgegensetzte, Apollo, der Meister der festen Strophe, die den Rhythmus zu bändigen hatte und in Formen zu legen, so stark gefügt, dass sie der Wirkung des Augenblicks, in dem sie geschaffen wurden, überstanden und noch auf ferne Jahrtausende kommen konnten.

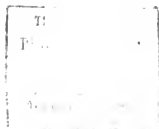
Doch die formale Bereicherung allein genügte auch nicht. Es



Meta-  
morphosen. musste ihr noch eine inhaltliche entsprechen. Und sie geschah, sie lag vorgezeichnet tief im Wesen des Dionysos selbst, in einer Scheidung, die sich innerhalb seiner menschgöttlichen Persönlichkeit vollziehen musste.

Die Hellenen pflegten ihren Verstorbenen wohl Grabdenkmale zu setzen, an denen Reliefs die lebensvollsten bakchischen Kulte zeigten. Das Symbolum, das darin lag, war zugleich das des Dionysos selbst. Seine jugendliche Bestimmung ging allerdings dahin, dass er der Held des Frühlings war, der Neugeburt aller Dinge. Aber damit wurde er zugleich der ihrer Einheit und damit wieder der ihres — Endes. Wie zu seinen Festen nicht nur die ersten Reben den Anlass gaben, sondern auch die letzten, wie man mit düsteren Riten der Verzweiflung und endlosen Klage das winterliche Beschneiden des Weinstockes beging, so ist in seine männlichen Züge in tiefen schauerlichen Furchen der Schmerz eingegraben die Trauer über die Vergänglichkeit, und über den eklen Rest, den jede Lust trübe zurücklässt. Dann kommt wohl ein Furchtbares über ihn, ein zorniger Trotz, der sich empören will gegen die grausamen Anordnungen der Götter. Semele, seine menschliche Mutter, die Zeus einst zu Tode geliebt, wacht auf in seinem Blute und er streift alles Divine ab von sich. Dionysos wird Prometheus und ganz Wesen der Erde. Nach einer Sage sollen ihn Titanen zerschmetterert haben. Aber vorher hat er sich noch einmal emporgerafft und dem Volke, das er am meisten geliebt, das Geheimnis verraten, das ihn sein Siegeszug durch Lust und Leid gelehrt: es ist eine Tragödie um Euch!





Des Dionysos Bestimmung ist erfüllt. Thespis kann kommen, den ersten Schauspieler einführen und seinen Karren nach Athen lenken, Pratinas, Phrynichos und alle die anderen Neuerer können kommen und den Augenblick vorbereiten helfen, da Äschylos und Sophoklos ihrem Volke denselben grossen

Die  
griechische  
Tragödie.



künstlerischen Hintergrund geben werden, den es sich selbst in den nationalen und kulturellen Beziehungen schaffen sollte, und für den es kein besseres Mass giebt, als die Grösse des ersten Theaters, das alsbald in Athen erbaut wird, und in dem ein ganzes begeistertes Volk seinen Platz finden kann.

Die  
griechische  
Komödie.

Doch war der Geist des ursprünglichen, noch nicht ins Tragische hinüberentwickelten Dionysos aus dem Empfindungsleben der Griechen deshalb nicht ausgeschaltet. Er lebte weiter in der Komödie, und zwar so stark und zäh weiter, dass sie sich von den Primitivitäts und Varietementen, die sie veranlasste, auf eine weit längere Zeit nicht frei machen konnte, als die Tragödie. Dabei war sie früher entstanden als diese: „wie Hochzeit eher als Tod, Trunkenheit eher als Nüchternheit, gemeine Rede eher als der erhabene Ausdruck, Hirtenleben eher als das Königliche“, fand ich in Flügels alter „Geschichte des Komischen“ schön definiert. Aber der Grieche brauchte nach wie vor ihren unregelten Ulk, ihre parodistische Willkür, ihre travestierende Macht. Schon rein aus politischen und sozialen Gründen. Die Tragödie war zu ihrem Glück tendenzlos und zeigte ihm wie im blanken Schilde der Athene den reinen Glanz seiner und seiner Götter und Helden inneren Schicksale. Es war nötig, auch einmal in den Konkav und Konvexspiegel zu schauen und aus phantastischen Verzerrungen des Menschen Schwächen und Fehler zu ersehen. Und so entwickelte sich aus einer langen Ahnenreihe von Komödiendichtern schliesslich der eine Aristophanes, witzschärfer und glänzender im Einfall als alle vor und nach ihm, Aristophanes, dessen Werke für uns die typischen jener älteren griechischen „Komödie“ geblieben sind und die doch ihren Namen eigentlich zu Unrecht führen, da sie, wie die der ganzen Schule, durchaus konfliktlos erscheinen und eine ganz burleske Varietestructur haben. Indes die künstlerisch reine Komödie, die neuere, die brave glatte ungeniale Menanderkomödie, die nicht mehr das

ganze öffentliche Politik und Kulturleben auf die Bühne warf, und von der Verhöhnung bekannter Persönlichkeiten und missfälliger Regierungsmassregeln abliess, erst weit später kam, sich auf eine gemässigt witzige Ironisierung der allgemeinen Sitten wie gesellschaftlicher Verhältnisse beschränkte und sich auch sprachlich, durch eine realistisch-feine Diktion im Gegensatz zur alten derben gross ausfahrenden, unterschied.

Das Satyrspiel.

Übrigens ging das Bedürfnis des Griechen, neben der tragischen Interpretation seines herrlichen Lebens eine possenhafte zu haben, bekanntlich noch weiter: mit der Entwicklung der Tragödie hatte sich gleichzeitig der bakchische Chor in den alten Satyrchor und einen ernsten geschieden und der erstere war überflüssig geworden. In der Folge aber wurde er zu einer selbständigen szenischen Form ausgebildet und als ein Satyrspiel, gewissermassen als leichte Ergänzung der schweren Tragödie, wieder hinzugefügt, das nach dem, was wir wissen und schliessen können, oft einen bewusst tragikomischen, verzerrt tragischen, verzerrt komischen Morthatenstil angenommen zu haben scheint, in seiner ersten einfachen Gestalt aber wohl nur eine grosse Rüpelei und — man tanzte mit Vorliebe den Kordax vor, den griechischen Cancan — auch wohl geschlechtliche Ausgelassenheit war. Und später ebenfalls eine in national und kulturell besonders bewegten Zeiten ja immer hochwillkommene Gelegenheit zu spitzen Bemerkungen: ein Variete im kleinen Stil, wie die spätere Aristophanische „Komödie“ eines im grossen war. Freilich ein Variete, weniger im evolutionistischen Sinne — wenn auch Aristophanes ihm vieles verdankt haben mag — sondern mit dem Selbstzweck der Ironie, der nicht blos satirischen, vielmehr der

Das Satyr-  
spiel

direkt frivolen Durchhechelung. Leider dürfte das einzige Beispiel, das uns ganz erhalten ist, der „Cyklop“ des Euripides, als viel zu harmlos, die Gattung wenig bezeichnen. Die eigentliche Bestimmung des Satyrspiels wird vielmehr gewesen sein, den letzten Ulk nach der Tragödie zu geben, das Fatum, das eben starr und heilig vorübergeschritten war, jetzt vom Standpunkte eines Menschen und Volkes aus zu persiflieren, die bei aller Grösse der Anschauung vom Leben doch um seine irdische Nichtigkeit wissen, sich nicht zu scheuen brauchen, mit Gedanken und Leidenschaften einmal — und wär es auch nur für eine Viertelstunde — gleichwie in einem Ballspiel zu equilibrieren und eine Clownerie der Seele aus all den Erhabenheiten zu machen.



**D**AS Varietement der Chinesen bezeichnete brutale Stag-  
nation, das der Inder letzte philosophische Resignation,  
das der Hellenen eine heroische Evolution, die wohl für alle  
Zeiten erwiesen hat, wie ein Volk das Höchste nur erreichen  
kann, wenn in ihm starker Lebensinstinkt und Schönheits und  
Ebenmasssinn gleich mächtig sind.

Das römische  
Variete-  
moment.

Das Varietement der Römer ist ausgesprochene Dekadenz.

Es ist selbstverständlich, dass es auch im alten Italien, wie in jedem von Menschen bewohnten Urlande aus dem Volke hervorgegangene Tanz und Liedschöpfungen gegeben hat, die gesund waren, wie die einzelnen unverbrauchten Stämme selbst. Aber sie weisen nicht nach der Auswanderer und Verbrecherstadt, nicht nach der Kolonie Rom, sondern gehörten den späteren Provinzen, namentlich den Etruskern, Oskern an. So sind denn auch von den ersteren jene getanzten Farcen gekommen, die die ersten Histrionen, die etruskischen Histers, nach Rom brachten, die



Das römische  
Variete-  
moment.

man gerufen, damit sie durch ihre Kapriolen die Götter gnädig stimmen sollten, als sie eine schwere Pest über die Stadt verhängt hatten und kein Medikament mehr half — auch eine Geburt des Dramas! Dann stammen vor allem die stummen Pantomimen aus Etrurien, die im Kaiserreiche eine so grosse Bedeutung gewinnen sollten. Während dem oskischen Gebiet endlich die römische Lokalposse zu verdanken ist, die nach dessen Hauptstadt Atella die Atellane genannt ward. Hinzu trat dann natürlich noch der hellenische Einfluss, der aber ein rein äusserlicher blieb, bis auf den wenigstens, den die Menanderkomödie auf Plautus und Terenz übte.

Der Grund, warum das Königreich kein autochthones Varietement von Bedeutung hervorgebracht, warum die spätere Republik und das Kaisertum sich ihre Künste und deren Vorbedingungen von aussen aufpfropfen lassen mussten, ist wenig kompliziert. Zunächst fehlte, wie bei den Chinesen, die entsprechende autochthone Mythologie. Und dann in Zusammenhang damit das eingeborene Nationalitätsgefühl, das erst — ähnlich wie später bei den Amerikanern — zu schaffen war, als äussere und innere Feinde drohten und die Notwendigkeit, zusammenzuhalten, sich ganz von selbst einstellte. Die Römer hatten keine Rasse, sondern mussten erst eine werden. Dazu kam dann noch ein scharf merkantiler oder streng militärischer Geist, der jede spiritualistische oder Phantasieerregung unmöglich machte. Bezeichnend ist, dass die frühesten Ludi der Römer zu Ehren der Schutzgötter der Pferde abgehalten wurden und dann gleich mit Markttagen verbunden waren.

Dass die Römer so keine Tragödie zu entwickeln ver-

mochten, ist selbstverständlich und bekannt. Sie hatten ja Das römische Drama. eine — aber die war Rhetorik und szenischer Pomp; gerade gut genug, um ihre unabweisliche Bestimmung zu erfüllen und schliesslich ins reine Ausstattungsstück überzuleiten.

Ein wenig besser stand's um die Komödie, die wenigstens mit Plautus und Terenz eine Fortführung der Menanderkomödie fand.

Im übrigen aber ward Rom von seinem langsamen Aufgang bis zum Niedergang von Varietementen profanster Art beherrscht.

Gehen wir sie durch. Man wird dabei einige scheinbare Analogieen zu unseren Tagen finden, ich gebe es selbstverständlich zu. Aber die Voraussetzungen und Folgerungen sind andere, wie sich hernach, bei der betreffenden Gelegenheit, ausweisen wird.

Der Komödie noch am ehesten verwandt, vielleicht nur ihre rüdeste, von der griechischen Komödie unbeeinflusste Form, ist jene erwähnte Lokalposse, die Atellane, die — einaktig — stets als Zwischen oder Nachspiel anderer Aufführungen gegeben wurde. Ihr Charakteristikum ist, dass sie an vier feste Charaktermasken gebunden war. Unter ihnen war die des Maccus die wichtigste. Weiss gekleidet von Kopf zu Fuss, mit verschrobenem Kopf und künstlichem Buckel, das Gesicht ver-



Die **Atellane**. schmiert und entstellt, kann er nur ein Vorgänger des modernen Clown gewesen sein, was sein Charakter als Dümmling zudem noch rechtfertigt. Die anderen Figuren waren der Bucco, ein grässlicher Fresser; der Pappus, ein

weinerlicher Alter, der „gute Papa“; und Dossennus, ein Gemisch von Charlatan und weisem Mann. Der Ton, auf den diese ursprünglich improvisierten Volkskomödien gestimmt war, musste natürlich ein derber, wüst grotesker sein; und dass es nur ja von Zoten in ihnen wimmelte! Von ihren Stoffen sei mirgeteilt, dass man mit Vorliebe das kleinstädtische



Getreibe der Provinzialen verulkte, ihre Sprache zu dem Zwecke imitierte; dann zog man aber auch die städtischen Gewerbe durch, travestierte Mythen u. s. w. Dabei war immer so etwas wie eine Verwickelung zu Grunde gelegt, wenn auch

von der einfältigsten Art, wie etwa der Titel „Maccus als Jung-<sup>Die Mimi.</sup> frau“ zu zeigen vermag.

Noch entfernter der Komödie als die Atellanen waren die sogenannten Mimen. Zwar weisen die stehenden Figuren der

ersteren, die in den letzteren fehlen, rein als groteske Institution auch direkt von der Komödie weg und zum Variete hin. Aber gerade deshalb war in ihnen der Grad von Ungebundenheit und Ausgelassenheit nicht möglich, den die Mimen erreichten.

Die hatten zwar auch noch Handlung, — eine ähnliche sogar, wie die Atellanen, nur dass das städtische

Motiv überwog. Am beliebtesten war das des Ehebruchs natürlich. Doch gab es auch andere. Einen Titel will ich auch hier nennen: „Die Vorlesung des Testaments des verstorbenen Herrn Jupiter“. Aber diese Handlung war eigentlich wohl nur dazu da, um jeden Augenblick durch irgendwelche Intermezzi unterbrochen zu werden. Sie konnten von Gauklern geschehen, Akrobaten, Zauberern, Taschenspielern,



Die Mime. Schlangenmenschen, Kerlen, die durch feurige Reifen sprangen, oder Feuer aus Nase und Mund spieen, riesige Baumstämme auf der Stirn trugen, auf Stelzen hüpfen und so fort. Oder die Darsteller der weiblichen Rollen — hier waren es wirklich Frauen — führten die schamlosesten wie kunstvollsten Tänze auf, bei denen sie, wenn's das Publikum wollte, mit grösstem Vergnügen ihre Gewänder von sich warfen und sich ihm auf Augenblicke in vollständiger Nacktheit zeigten. Oder eine entzückende Prügelszene wurde aufgeführt, bei der die Ohrfeigen nur so klatschten. Im übrigen aber diente die Handlung selbst dazu, um Zweideutigkeiten im Gespräch über öffentliche und gerade aktuelle Angelegenheiten geschickt anzubringen und um Anspielungen auf die Kaiser und namentlich auf ihr Privatleben einzuflechten, was dann stets im Publikum einen unendlichen Jubel erregte. — Übrigens hatte auch die Mime in gewisser Beziehung eine stehende Figur, und das war der Parasit, entweder der tölpelhafte, der nur zu Essen und Trinken haben will und sich dann sehr gerne durchwalken lässt, oder der raffinierte schmeichlerische Streber: Pausbacken und kahler Schädel sowie ein extravagantes Kostüm waren ihm eigentümlich. Doch sind auch die anderen Spieler stets in Narrentracht, meist jedenfalls im sogenannten Centunculus, dem Hundertfleck, der auf den späteren Harlekin weist. — Diese Mimen überholten bald alle anderen Gattungen des Dramas, sie erfreuten sich einer unendlichen Beliebtheit und die leichten Melodien, obszönen Gesänge, mit denen man die Zuschauer in Übermut und tolle Lust einwiegte, hörte man auf allen Strassen.

Die Atellane wird durch ihre stehenden Figuren eine Art

belebten „Kölnener Hänneschentheaters“ gewesen sein, die Mime war zweifellos das richtige ordinäre Tingeltangel: beider, namentlich der letzteren Wirkung ging ziemlich ausschliesslich auf die breiten Mengen der niederen Stände. Die höheren schufen sich im Pantomimus ein feineres Varietement, das sich modernen literarischen Brettbewegung sich zur ausschliesslichen Spezialitätenbühne verhalten könnte.

Die Pantomime.



Seine Erfindung, der Gedanke, durch das blosse Gebärden-  
spiel eines einzelnen Akteurs eine ganze grosse Handlung aus-  
zudrücken, wird dem Pylades und dem Bathyllus zugeschrieben.  
Der erstere soll den tragisch-feierlichen schon mehr apollinischen  
Pantomimus, der letztere den schwül sinnlichen, noch rein  
bakchischen geschaffen haben. Aber in Wirklichkeit haben sie  
wohl nur, jeder in seiner Art, eine alt überkommene Kunst  
zur höheren Vollendung und zum plötzlichen Ansehen geführt  
und waren nichts als ihre ersten wirklichen Meister. Denn  
es muss in der That etwas Meisterliches um das pantomimische  
Vermögen gewesen sein. Sonst wäre es nicht denkbar, wie  
Lucian von dieser Kunst hat sagen können, dass sie mit Treue  
und Tiefe das Wesen des Menschen enthüllt und jeder sich mit  
Wollust in ihr wiedererkannt habe. Man muss sich vorstellen,  
dass die Ausdrucksfähigkeit aller mimisch verdeutlichenden  
Kräfte, die jenseits der sprachlichen

Die Suggestion liegen, die der Körper Bein und vor allem der  
Pantomime. Armmuskeln zu einer Virtuosität stieg, die den Rhythmus des  
darzustellenden Stoffes mit einer Echtheit wiedergeben konnte,  
die beinahe schon die der Natur war. Man muss sich vor-  
stellen, dass die bedeutenden Pantomimisten sich selbst spielten,  
sich, als persönliches Temperament in persönlicher Stimmung  
nur übertragen auf ihre Rolle; so dass das Publikum einem  
Vorgang des Lebens, gehoben in eine ideale Sphäre, bei-  
zuwohnen glaubte und ganz vergass, dass es im Theater sass  
— vielleicht, weil es das so gut wusste und ihm die Absicht,  
sich künstlich düpieren zu lassen, bereits in Fleisch und  
Blut übergegangen war; wobei allerdings noch zu bedenken  
ist, dass die Kunst der Alten die Phantasiethätigkeit ihrer  
Zuschauer in einem weit höherem Masse gewöhnt hatte, das  
Dargebotene zu ergänzen, als die Kunst aller Modernen; wie  
denn auch der Pantomimus mit dem Insignium des antiken  
Dramas, der Maske, gegeben wurde; wodurch denn das eigent-  
liche Mienenspiel, der natürliche Begleiter der Sprache, in  
Fortfall kam. Erst später, etwa um die Zeit, da auch Frauen  
im Pantomimus auftraten, hat man wohl die Maske fortgelassen.

Er selbst als Genre war sozusagen eine Art gestikuliertes  
Kantikum, zu dem nicht, wie in den mimischen Burlesken,  
bloss die Flöte, sondern ein ganzes Orchester von Leier und  
Flöte, von Syrinx, Cymbel und Cither, die Begleitung und die an  
die Sohlen gebundenen Klappern den Takt gaben. Der Akteur,  
der eine Reihe von männlichen wie weiblichen Rollen hinter und  
durcheinander darzustellen hatte, verkörperte durch das Inein-  
anderspielen derselben einen meist mythologischen, seltener

einen historischen oder aktuellen Vorgang, zu dem ein Chor den entsprechenden Text sang. Teils leicht, mit lasziver offenbachischer Behandlungsart. Teils schwer und kothurnhaft. Wie denn der Pantomimus so recht eigentlich als der Ersatz und die Ablösung der verunglückten römischen Tragödie anzusehen ist. Übrigens hat man auch komische Pantomimen versucht, aber sie konnten sich nicht halten; vornehmlich wohl schon deshalb nicht, weil die Römer ja eine wirkliche Komödie und neben ihr vor allem die Atellanen und Mimusposen besaßen. Als sehr beliebt scheinen sich im Laufe der Zeit diejenigen Pantomimen herausgestellt zu haben, die wohl ein wenig an den grotesken, halb übertrieben heiteren, halb übertrieben schauerlichen Stil der griechischen Satirspiele erinnerten. Doch eigentlich beherrscht wurde das Repertoire, namentlich anfänglich, von jenen opernhaften Frivolitäten, jenen Liebesgeschichten der Olympischen — „Abenteuer Jupiters“, „Abenteuer der Venus“, „Der Ehebruch der Venus und des Mars“ —, die die Bathyllusart bezeichnen. Wenn er, ihr schöner junger Schöpfer, die Leda tanzte und den Schwan, dann war neben ihm die Thymele, des Mimus' frechste berühmteste Tänzerin, wie eine plumpe Bauerndirne, schreibt Juvenal. Von welcher starker Artistik und von welchem sexuellem Raffinement muss diese verschwundene Kunst gewesen sein! Sie hielt sich übrigens bis über den Verfall des Kaiserreiches hinaus; doch war es später, unendlich bezeichnend, gerade nicht mehr diese schlüpfrige Bathyllusart, die den Pantomimus noch wirken liess, sondern die ernste des Pylades: die Instinkte, die jener befriedigt hatte, fanden jetzt ihr bestialisches Futter nur mehr noch in der

Die  
Pantomime.



Die  
Monodiceen.

Blutrünst der circensischen und amphitheatralischen Spiele, der Tierhetzen und Gladiatorenkämpfe. Während alle, denen vor dem Ende bangte, das diese Korruption des Gefühlslebens bringen musste, die statt nach der strahlenden Lust und der starken Liebe des frühen Dionysos nach Blut verlangte, ihre sehnsüchtige Zuflucht zu dem armen kleinen Rest nahmen, den die grosse reiche Tragödie gelassen. Doch scheint auch diese ernste Linie später wieder, in einer Zeit als Cirkus und Amphitheater nichts mehr galten, von sich selbst abgewichen und entartet zu sein; wahrscheinlich und aus psychologischen Gründen hat sie, als Fortsetzung der erwähnten grotesken Unterart, eine ganz blasierte blödsinnige Richtung genommen, wie sie eine tragikomische Empfindungsweise, die am Ende, nicht am Übergang eines Volkes steht und dann stupide Selbstpersiflage, ironische Passivität ist, ja immer einzuschlagen pflegt.

Neben den Pantomimen gab es noch andere orchestrische Dokumente des römischen Überschwangs, die ich kurz aufzählen will.

Zunächst die Erweiterung des Pantomimus dahin, dass ein Akteur sein Kantomum zwar gestikuliert, aber ein anderer unter Flötenbegleitung noch einen Text dazu sang und so gewissermassen die Rolle des Chors übernahm. Oder auch wohl, dass ein und dieselbe Person beide Funktionen übernahm. Belebte Bilder, wenn man will, waren diese Monodiceen somit und sie pflegten in grössere, tragische, oder auch komische Vorstellungen eingeschoben zu werden, beziehungsweise gingen aus ihnen hervor. Schliesslich entwickelten sie sich jedoch zu einer selbständigen Gattung, die das pantomimistische Element ganz

ausschalt und das musikalische zum alleinherrschenden machte: Die Pyrrhiche.  
Ein Sänger in Kostüm und Maske — der Kitharöde — sang seine Gedichte zur Leier, die jetzt an die Stelle der unmelodischeren Flöte trat — ovidische Gedichte beispielsweise, wie uns überliefert ist. Und es muss keine plebejische Kunst gewesen sein, diese neorhapsodische; denn Nero liebte es bekanntlich, zu ihr hinabzusteigen und in den Konzerten öffentlich aufzutreten.

Dann ist die Übertragung des Pantomimus auf mehrere Akteure erwähnenswert: die Pyrrhiche, das römische Ballet, das sich oft zu einem ganzen getanzten Drama steigerte und dann irgend einem Sagenkreise, meist natürlich dem des Dionysos, entlehnt war. Die gewöhnliche Form war freilich die des einfachen Zusammentanzens von Knaben oder Männern und Weibern oder Weibern allein. Der ungeheure Luxus, der alle römischen Szenenspiele kennzeichnet, konnte hier noch mehr als in den Pantomimen entfaltet werden. Schwer in Purpur und Scharlach, mit reichem Golde bestickt, traten die Tänzer und Tänzerinnen vor das Orchester und zogen ihre kunstvollen Kreise, bald sich in Reigen findend, bald sich rück und seitwärts auflösend und dann wieder neue und immer neue Verschlingungen bildend.

In diesen Pyrrhichen, namentlich in denen mit dramatischem Gehalt, berührt sich das römische Varietemoment mit der römischen Tragödie wieder, die jetzt allmählich zum blossen pomphaften Ausstattungsstück geworden war und ihren Zuschauern Schlachten zu Fuss und Pferd, Eroberungen fremder Länder, Triumphzüge mit wilden Tieren und dergleichen bieten musste, um sie anzulocken — bis sie ganz verendete. Und in dieser

**Ein Kreislauf.** Berührung liegt symbolisch die ganze Wahrheit und das ganze Urteil über der Römer dramatische Kraft, die eine Unkraft war.



Ausgang und schliessliches Ziel der gesamten szenischen Bestrebungen, sie waren dasselbe und zwischen ihnen lag nichts als ein Kreislauf. Von den rohen Urinstinkten des Volkes hätte man ausgehen sollen, um sie zu veredeln: man kam bloss von der naiven zur raffinierten Roheit. Zur hohen Geste hätte man kommen können: man kam im Tragischen bloss zur Gestikulation und im Komischen zur Karikatur, die am Ende nie etwas anderes als sein Notbehelf sein kann, wie er am Anfang sein erstes unbeholfenes Stammeln ist. Zum erhabenen Vortrag hätte man sich hinführen können und man kam zur Deklamation,

Maccus



zum hohlen Gesang. Die Katharsis, die ausgelöst wurde, läuterte nicht, sie befleckte, sie befreite nicht die gemeinsame Seele der Nation, sondern liess den einzelnen sich unfruchtbar selbst befriedigen. Die Kunst war ein Mittel geworden, ein Sport, wie Wagenrennen, Faustkampf, Wettlauf, Tier und Menschenhatz, zu deren gemeinem Anblick sich das römische Volk so jubelnd fand, wie das athenische in seinem heiligen Theater am Abhang des Akropolis.

Ein Ausgang  
und Unter-  
gang.



Christus. **U**ND in diesen Jammer kam nun Christus, der grosse Menschenfreund und — Kunstfeind.

Sein Auftreten bedeutet die Fesselung des Dionysos für lange lange Zeit. Freilich war der junge schöne Gott der griechischen Freude ein anderer geworden, hatte sich langsam umgewertet in einen dunklen Geist vertierter Lüste. Und so verdiente er es, dass man ihn fesselte, Prometheus in der Satansmetamorphose, und vom hellen Leben des Diesseits weg in eine schwarze Verbannung stiess.

Das offizielle Varietement der Völker, über die sich jetzt die Botschaft des Christentums langsam doch siegreich ausbreitete, wird wieder ein rein kulthafes.

Zwar lässt sich der tief ins Obszöne hinein verkommene Profandienst des verweichlichten West und Oströmertums und des mit dem letzteren verschlungenen byzantinischen Orients bis weit hin zum Mittelalter verfolgen: die Reste

der Mimen und zircensischen Fechter vereinigten sich mit den Nachfolgern der Barden, dem bunten Volk der Fahrenden, die als Gaukler, Spielleute, Bildererklärer und sonstige Komödianten die Welt durchzogen, und bildeten so den wenig geachteten, aber überall gern gesehenen Stand der Jokulatoren, aus denen sich die späteren Jongleurs, normannischen Minstrels, Saltimbanks, Bankisten und Artisten entwickelten, oder wie sie nun geheissen haben und man sie nennen mag. In ihren Vorstellungen lebten die Freuden am Weltlichen noch weiter, die die Kirche mit Hass und Heftigkeit von den Theatern verjagt hatte. Doch selbst diese füllten sich neu, als die erste Wut der Askese verraucht war, und man begann wieder die Griechen, begann Plautus und Terenz zu lesen —

Die Jokulatoren, ein mittelalterliches Varietémoment.



was freilich den Eiferern wenig behagte, wie das Beispiel des Gregor von Nazianz zeigt, der seinen „Leidenden Christus“ schrieb, wohl nur, damit die Gemeinde wenigstens ein christliches Drama habe; und das Beispiel der Rhoswitha von Gandersheim, deren sechs Stücke auf dieselbe Tendenz zurückzuführen sind. Beide schufen im Gefühl einer Zwangslage, die von der Kirche bald ganz allgemein empfunden werden sollte und zur Schöpfung der Mysterienspiele führte.

Das Christentum war an die Stelle eines Heidentums getreten, das entweder in Übertreibungen des Genussbedürfnisses

Die Mysterien-  
spiele, ein  
mittelalter-  
liches Variete-  
moment.

verderbt oder aber, frisch, stark, männlich, rein von seiner Natur aus, die noch eine aus erster Hand, auf gewisse Befriedigungen seiner Genussbedürfnisse angewiesen war, wenn es nicht ersticken sollte. Der äusserlich kalte rein geistige Gottesdienst

der Kirche, wie ihn die Apostel gelehrt, genügte bekanntlich in beiden Fällen nicht; im ersteren nicht, weil die Blasiertheit, im zweiten, weil das Temperament ihn abgelehnt haben würde. Man musste etwas haben, das wie die bunten Perlen und Lappen wirkte, mit denen wir den Wilden zur Zivilisation hinüberleiten: eine Konkretum, durch dessen Medium man die abstrakte Idee in die Ohren und Augen zunächst, und dann ins Herz verschmuggeln konnte, das im Wesen christlich war, aber in der Schale, in der man es bot, sich der Art näherte, wie man vordem seine Feiern und Feste



begangen. Namentlich den Germanen — dem lebenswilligsten Volk nach den Hellenen, wie es das mythologienreichste ist — musste man irgend einen Ersatz für seine alten herrlichen Bardenspiele geben, die, wie das der Frühlingswende, so recht als die deutschen Dionysien anzusehen sind.



Und so verwickelte man denn den alten profanen Ritus des antiken Dramas mit dem neuen Geiste der Evangelien und passte ihn noch obendrein den örtlichen Bedürfnissen und Gebräuchen an. Die grosse Form der zwölfstündigen Urliturgie, die Urform der Messe entstand, die unter Gebet, Gesang und Wechselrede vom Abend zum anderen Mittag dauerte und den Leidens- und Siegesweg Christi glanzvoll versinnbildete. Das Weihnachts- das Pfingst das Osterfest wurden dramatisch begangen. Und schliesslich machte man diesen szenischen Gottesdienst selbständig, schlug erst in der Kirche, später im Freien auf der Strasse und auf Märkten eine regelrechte Bühne auf und führte den mehr oder weniger Gläubigen die Geschichte des Heilandes, aber auch die Geschichten des alten

DieMysterien-  
spiele, ein  
mittelalter-  
liches Variete-  
moment.



Tanzende Jongleuse.

Testamentes und der legendären Märtyrerzeit dialogisch vor.

Das Kirchendrama, die durch eine sinnliche Schauhandlung ausgelöste religiöse Katharsis, war geboren; doch mit ihm zugleich die Aufgabe, es durch ein Volksdrama wieder zu töten, das den Lebensinstinkten diese Katharsis erregen konnte.

Mancherlei diente gar bald dieser Aufgabe: Dass man die

Die all-  
mähliche Ver-  
weltlichung  
der Mysterien-  
spiele:

Konzession machte, die lateinische Sprache durch die der be-  
treffenden Nation und damit natürlich auch durch den Dialekt zu  
ersetzen . . . Dass einerseits die Geistlichen — die anfänglich die  
Handlung agierten, die jungen Diakone stellten dabei die Frauen  
dar — entarteten und die Spiele zu ihren Ausschweifungen be-  
nutzen: es giebt Berichte, die haarsträubend sind. . . . Dass  
andererseits, auch da wo die Spiele würdig blieben, das Volk und



Figur, die die Auswüchse  
der Mode karikierte.

in erster Linie natürlich die Jokulatoren zu Mit-  
akteuren herangezogen wurden: oft waren die  
Mysterien nichts als eine grosse Parade, von  
vielen hundert Personen vorgeführt . . . . Dass  
ferner neben die Mysterien die sogenannten  
Moralitäten traten, in denen die christliche An-  
schauung zur sittlichen Anwendung gebracht  
wurde, indem man nicht mehr biblische Personen,  
sondern verkörperte Begriffe zu einer Handlung  
zusammenfügte: Liebe, Wahrheit, Lüge, Hass,  
Lüsternheit, Busse, Vergebung und andere streiten  
darin — ja man benutzte die Moralitäten sogar  
schon ganz aktuell zur Verfechtung scholastischer  
Lehrsätze oder zur Geisselung von allerhand

Modegebresten . . . . Und zuletzt mag der Aufschwung des  
Minnesangs von Wirkung gewesen sein: diese prachtvollen Kerle,  
die normannischen Trouvères an der Spitze, die sich um Weib  
und Wein und Degen, aber den Teufel um einen Pfaffen  
kümmerten, mussten schon rein als Existenz dem Volke die  
Ahnung wecken, dass es auch noch ein anderes Leben, und  
ihm entsprechend eine andere Kunst gebe, als diese priester-

liche; übrigens griffen sie in der Provence auch thätlich ein in die Entwicklung der Spiele und können als die mächtigsten Förderer der vorhin erwähnten Moralitäten angesehen werden; aber auch die Möglichkeit, dass jene Konzession der Nationalsprache überhaupt verwirklicht werden konnte, ist sicherlich ihrem Einflusse mit zu verdanken; sowie anderseits natürlich auch dem des Volksliedes: man verlangte danach, auch von der Szene herab Worte zu hören, die ein Gemüt geprägt hatte, wie man es selbst besass und wie es in Iyrischen Schöpfungen schon reinste Dichtung geworden war; dass es sich im weltlichen Spiel, wenigstens in Deutschland, so derb und bärenhaft äussern sollte, lag in seiner primitiven Natur: hinter dem Ungeschlachten birgt sich ja so oft das Unvermögen einer Innigkeit, sich als solche sprachgewandt und glatt zu geben.

Die allmähliche Verweltlichung der Mysterienspiele

Der Hauptgrund, dass die Mysterien sich von sich selbst aus überwinden mussten, ist damit schon gegeben: sie waren eben kein originales Produkt der Völker, in denen sie aufkamen, sondern das Resultat einer Kreuzung der eigenen organischen Entwicklung mit der aufgedrungenen des Christentums. Es galt, die Richtung finden, die man ohne diese Kreuzung eingeschlagen haben würde, den Volkston — und man hatte mit einem Schlag das Volksdrama.

Der Schlag kam nicht schnell, sondern in lauter einzelnen, wie man gesehen, aber er wurde immer sicher geführt und brach jedesmal ein tüchtig Stück des dreistöckigen Kartenhauses ab. Bis die Lebenslust der mittelalterlichen Menge schliesslich so stieg, dass man die letzte Achtung vor seinen Inszeneuren verlor und das Ganze nur noch komisch wirkte. Womit dann

Die primitive Bühne. die Basis zur Komödie gegeben war. Wir werden hernach sehen, wie sie sich in den verschiedenen Ländern entwickelt hat. Vorher nur noch einige Worte über das, was an der Mysterientragödie — denn diese Stelle hatte sie, freilich aus Notbehelf, — nun nicht mehr ernst zu nehmen war.

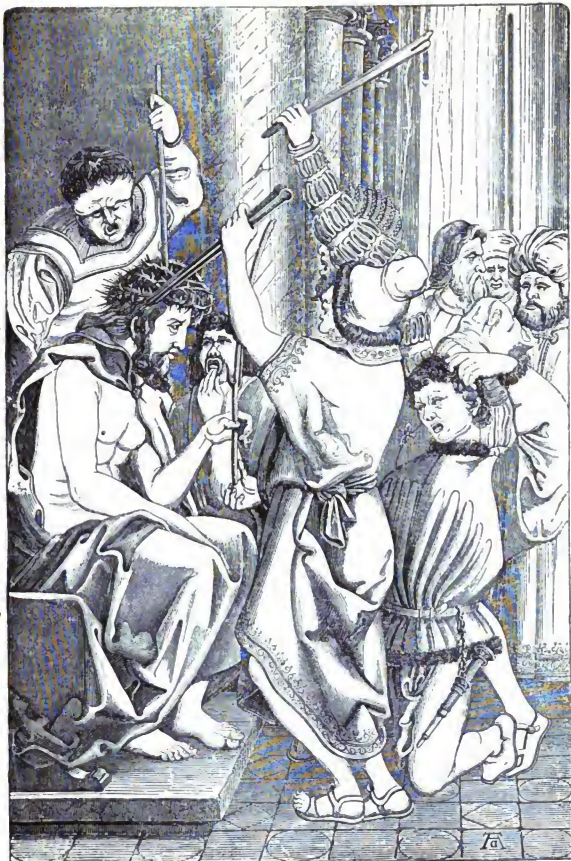
Schon der äussere Anblick der Bühne musste jeden, der tiefer in das wahre stille Wesen des Christentums und



Mittelalterlich-weltliche Vermutung.

seiner Vorstellung der Welt vorgedrungen war — und von einer Zeit, in der sich die Reformation unterirdisch gärend vorbereitete, muss man wohl annehmen, dass das viele waren — zum mindesten bedenklich stimmen. Man kennt ihre Einteilung: Drei Schichten Weltraum übereinander, oben der Himmel, in der Mitte die Erde, unten die Hölle. Eine Simplizität, die, sobald sie nicht mehr naiv, wie sie gedacht war,

Mysterienspiel  
nach einem  
Holzschnitt  
Dürers





empfunden wurde, in die Karikatur eben dieser Absicht umschlagen musste. Ähnlich etwa, wie dem späteren Römer oder uns gar die Maske und der Kothurn der Griechen nur unbeabsichtigt grotesk vorkommen kann. Und was kam nun gar auf dieser Dreitheiligen vor! Was mutete man dem vorgeschritteneren geistigen Bürger zu! Man vergegenwärtige sich etwa: Der Teufel steigt auf der Treppe, die die drei Bühnen untereinander verbindet, zum Himmel hinauf, wo Gott Vater unter seinen Engeln thront. Stolz will er seinen Sitz neben dem des Herren aufschlagen, aber da bekommt er einen Tritt und man sieht ihn die drei Stufen hinunterfliegen, bis er in seiner Hölle angekommen ist, wo er nun fürder wieder finster und Rache brütend mit den Seinen sitzt. Ein anderes Bild: Vom Himmel wird ein Abgesandter zur Hölle gesandt, um deren sündige Bewohner nach ihren Sünden zu examinieren. Oder: Als die Jungfrau Maria den kleinen Jesusknaben bekommt, sind keine Windeln da; Joseph muss die Hosen ausziehen, damit man welche daraus mache. Oder ein ernsteres Beispiel: Maria Magdalena erscheint mit den Allüren einer Grande Cokotte, kokettierend und ein frivoles Liedchen trällernd; sofort ist auch der Teufel da, verliebt sich regelrecht in sie und tanzt mit ihr; aber da erscheint Christus und predigt von den Freuden aller Engel im Himmel über auch nur einen einzigen Sünder, der sich bekehrt; Maria Magdalena stutzt, das Wort schlägt in sie und Wehe ruft sie über ihre gepflegten Hände, ihre schönen Haare, Wehe über Spiegel und Schmuck; und sie zerreisst im Abgehen ihr Gewand; aber dann kommt sie wieder, und wie der Heiland am Tische sitzt, fällt sie vor ihm nieder, salbt seine Füße und singt:

Viel Sandes hat des Meeres Grund,  
Noch mehr han ich in tausend Stund  
Wider Gott missethan;  
Oh weh, dass ich das Leben han!

Aber Jesus vergiebt ihr und Luzifer klagt zum Schluss:

O Maria Magdalene  
Wie warst Du mir so schöne  
In meinem Aug, dem nassen.  
Nun hast du mich so sehr verlassen!

Ganz frei von Komik sind auch diese Szenen nicht; wenigstens dürfte der erst herumpoussierende und dann melancholische Teufel, der noch dazu als Mysterientyp mit der Figur der lustigen Person identisch zu sein pflegte, nicht allzu bemitleidenswert erschienen sein. In wie weit die Verquickung von Teufel und Narr sich übrigens dem modernen Clown nähert, mag eine Passage aus einem der französischen Mysterien zeigen, die unter allen die übermütigsten gewesen sind: Satan hinkt auf die Bühne, lahm und blau geschlagen von den Prügeln, die ihm Luzifer gegeben, weil er Christus vergeblich zu verführen versucht hat — unwillkürlich und mit Notwendigkeit wird man an die Rolle des Prügeljungen erinnert, der der exzentrische Spassmacher von heute ist. Übrigens wurde Gott der Dreieinige von einem Trio gesungen, bestehend aus Bass, Tenor und Sopran, was schliesslich auch nur noch als eine Persiflage empfunden werden konnte. Ursprünglich war natürlich alles heilig gemeint und mit Eifer gemimt worden. Aber in der Folge verschob sich das Verhältnis von Zweck und Wirkung, und je erdlustiger die Bürgerschaft wurde, desto mehr wird



sich diese ihre Stimmung den Akteuren mitgeteilt und sie gezwungen haben, dieser Stimmung Wiedergabe als ihre nunmehr einzige und eigentliche Aufgabe zu lösen. Kommt noch hinzu, dass der Ort, an dem man schliesslich am liebsten die Mysterienbühne aufschlug, der Hof der Wirtshäuser war — und man kann sich das weitere denken.

So wurde aus dem geistlichen Spiel aller mittelalterlichen Lande, der romanischen, Italien, Frankreich und Spanien, wie der germanischen, Deutschland und England, das weltliche. Und der Grad, in dem es Posse blieb oder sich zur Komödie erhob oder gar zur Tragödie, und zu welcher Höhe die letztere stieg, bezeichnet am besten die Intensität, mit der die nun in die Weltgeschichte einsetzende Renaissance die einzelnen Völker durchdrang. Wobei man freilich nach dem Gesetz der plastischen Ausdrucksfähigkeit einer Nation als der höchsten, ringsseitigsten, umfassendsten in Betracht ziehen muss, dass da, wo sich diese Ausdrucksfähigkeit durch das gemeisselte Bildnis offenbarte, die des Wortes erübrigt war — und umgekehrt: Italien bekam seinen Michelangelo, England seinen Shakespeare.





Figuren der Commedia dell'Arte nach Callot.

Das  
italienische  
Drama.

NICHT als ob Italien, das Land der Maskeraden, nun gar keine Trauer oder Lustspiele gehabt hätte! Im Gegenteil — wenn uns überliefert ist, dass von 1500 bis 1700 allein 5000 Theaterstücke gedruckt worden sind, so darf man es nicht mit Unrecht das vielleicht quantitativ fruchtbarste nennen. Aber man ist zu keiner Grösse mit ihnen gekommen. Mit der Tragödie schon gar nicht, die nach dem überkommenen Muster der Alten zu einer akademisch - rethorischen oder akademisch-romantischen Form zugeschnitten wurde und in der Weltliteratur, genau so wie die römische, ohne Rang ist. Eher kommen die italienischen Komödien in Betracht, die Lustspiele des Ariosto, Bibbiena, Machiavelli und Aretino, die genau so wie die italienischen Mysterien die einzig ästhetisch gedachten und von gelehrten Dichtern mit Wohlklang modellierten waren, ihren Vorzug in der mit Finesse und in delikaten Versen herausgebrachten Pointe wie Situation hatten. Stofflich ent-

sprachen sie dem schwelgerischen Leben der Höfe und machten selbst aus der größten Schamlosigkeit noch eine lustige Eleganz.

Das Volk aber musste sich einen anderen Ausgleich seiner leidenschaftlichen Vergnügungssucht suchen. Und es fand ihn im Karneval und aus diesem wieder heraus in der Stegreifkomödie, der *Commedia dell' Arte*. Sie wurde improvisiert sowie auf Grund eines ungefähr vorgeschriebenen Textes und in beiden Fällen mit stehenden Maskenfiguren gegeben, die teilweise zweifellos eine Fortsetzung der Figuren der alten *Posse* sind; wie denn überhaupt die ganze *Commedia dell' Arte* nichts als eine durch die Jahrhunderte verschleppte und dann vom italienischen Temperament wieder aufgefrischte *Atellane* sein dürfte.

Bis in Äusserlichkeiten, und das ist das Auffallendste, stimmen die alten und neuen Formen überein: der buntscheckige *Arlecchino* trifft sich genau mit dem *Mimus* im *Centunculus*, der weisse, weitgewandige, bucklige *Pulcinella* mit dem *Maccus*. Auch dem hölzernen Narrenschwert der römischen *Possenreisser* — von ihnen jedenfalls noch weiter zurückzuführen auf den *Phallusstab* der *Dionysier* — begegnen wir wieder. Man erinnere sich ferner, dass einer der beliebtesten Vorwürfe der römischen Spottspiele die Verulkung der ausserhauptstädtischen Verhältnisse war und bis ins Dialektliche ging: jede der Figuren der *Commedia dell' Arte* typisiert einen provinziellen Charakter. Der *Arlecchino* den halb albernem, halb verschmitzten, bergamensischen Diener; der *Scapino*, seine Nebenart, nur den

Die  
*Commedia  
dell' Arte*, das  
italienische  
Variete-  
ment.



Der *Arlecchino*.



Der Pulcinella.

letzteren; der Pulcinella den neapolitanischen Betrüger; der Pantalone den alten, gutmütig einfältigen, immer verliebten und immer genasführten Papa aus Neapel, der Dottore, den ewig schwätzenden und prahlerisch citierenden Gelehrten von der Bologneser Akademie. Übrigens änderten sich die Charaktere der einzelnen Figuren im Laufe der Zeiten in etwa, wie immer neue hinzukamen. Das war möglich, weil ja die Schauspieler die denkbar grösste Freiheit hatten und sich ihre Rollen so gut wie ganz aus eigenem Ermessen, nur in Abhängigkeit von dem Beifall oder Nichtbeifall des Publikums modeln konnten. So dass denn die Commedia dell'Arte immer ein genaues Zusammentreffen von persönlichem Vermögen der Künstler, der mimotechnischen Ausbildung ihrer Zeit und dem Geschmack beziehungsweise humoristischen Empfinden der letzteren war und die Stegreifkomödie damit ein getreuer Ausdruck der jeweiligen Temperamentsentwicklung der Italiener, ein rechtes Volksstück sein konnte. Sie



Der Dottore

verfiel denn auch erst, als sie sich mit der „höheren“ Komödie, der *Commedia erudita* und ihrem regulären Plan, ihrer akademischen Ausdrucksweise zu vermischen suchte. Kultur jeder Art, und vor allem ästhetische Kultur, war nichts für sie. Es sei denn natürlich, sie hätte sich aus ihr selbst entwickelt, als einem Stück roher Natur gleichsam, wie es einst die bakchischen Possen hellenischer Winzer gewesen. Dazu aber reichte das ungeistige, bloss sinnliche *Saltarello* und *Tarantellat*emperament der Italiener nicht aus, die bis auf den heutigen Tag des d'Annunzio nur üppige Aneinanderreihungen zu geben, aber nicht den Knoten hineinzuschlingen verstehen. Der einzige, der es in der Komödie versuchte, Goldoni, der seinen Darstellungen der Sitten den Sinn des Gesellschaftlichen zu geben trachtete, kam nur bis zu einem halben *Menanderstil*, den in Frankreich hundert Jahre früher Molière schon ganz gefunden hatte.



Figuren der *Commedia dell'Arte* nach Callot.

Das  
französische  
Drama.

**D**IE Entwicklung über die Mysterien und Moralitäten weg war dort, in Frankreich, eine ganz ähnliche gewesen, wie in Italien. Schon die Gleichheit der Namen — Farsen und Farcen — unter denen die ersten Stegreif und Volkspiele gingen, weist auf die Identität der Erscheinung hin. Auch die spätere Ausbildung einer wirklichen Tragödie zeigt denselben leidigen Zug, dass sie es nicht über den gefährlichen Klassizismus hinaus brachte, der sich hier durch den missverstandenen Aristoteles und die verbissen peinliche Einhaltung der drei Einheiten selbst ad absurdum führen sollte; wenn auch Corneille und Racine als Persönlichkeiten höher zu werten sind, als ihre italienischen Parallelererscheinungen. Doch auch ihr Dichten war Hofdichten und der künstlerische Ausdruck der französischen und schliesslich pariserischen Volksfreude muss anderswo, eben in jenen Farcen und Sottisen, den späteren Vaudevilles gesucht werden.



Comédie  
italienne

THE NEW YORK  
PUBLIC LIBRARY  
ASTOR, LENOX, AND  
TILDEN FOUNDATION



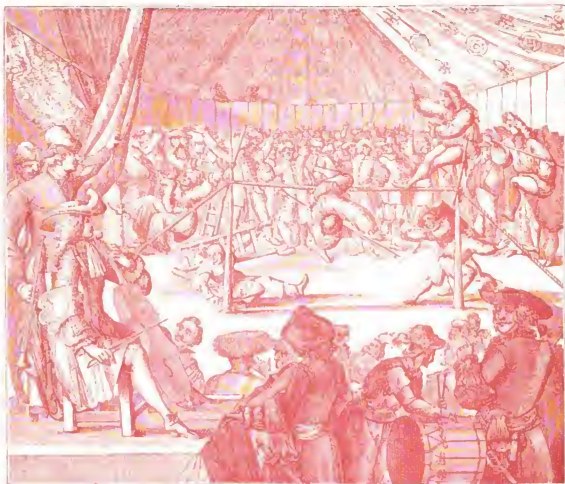
Wie überall, kamen sich Geistlichkeit und Masse wechselseitig entgegen: die erstere duldete oder unterstützte die Profanierung der Mysterien, die letztere bildete sie aus, indem sie die Figuren der Teufel und Spassmacher, die mit ihren Schwänzen, Hörnern, obszönen Gebärden und Reden den weltlicher Gesinnten schon immer am besten gefallen hatten und in denen sich einzig und allein persönliches Leben regen konnte, langsam selbständig machte; oder auch wohl auf die Mummereien übertrug, die das Heidentum zurückgelassen, oder, wenigstens hier in Frankreich, auf die sogenannten „Visions“ — plumpe Wechselgesänge vom Heiligen Grabe und den Leiden Christi, welche die heimkehrenden Kreuzfahrer rezitativisch vortrugen, um sich Geld zu verdienen. Auch gab es natürlich Bänkelsänger, die „Chanteurs“; und die „Jongleurs“, die der letzteren Darbietungen mit Instrumentalmusik und Kunststücken begleiteten: nichts lag näher, als beide Leistungen planmässig ineinander zu

Das  
französische  
Variete-  
moment.



Französische Kumodianten.

Das arbeiten und zu einer wirklichen Vorstellung auszubauen, die französische dann entweder den Charakter blosser Artistik oder aber den Varietement. der Posse annahm. Rein äusserlich lässt sich die Entwicklung



Französische Seiltänzer.

der französischen Farce darnach bestimmen, dass sich zu der Vorführung der Mysterien und Moralitäten in Paris zwei Ge-

sellschaften gebildet hatten, die *Confrérie de la Passion* und die *Confrérie de la Bazoche*; und dass der letzteren, die sich gleich anfangs durch äusseren Prunk hervorthat, das profane Spiel in Paris schliesslich zufiel.

Die Farce, das französische Varietèmoment.

Es hatte, wie die *Commedia dell' Arte*, stehende Figuren: einen ehrlichen Vater, bösen Vormund, alten klapprigen Liebhaber, tölpelhaften Bräutigam, eine neckische Braut, einen dummklugen Diener und so fort, die alle sich um so eher mit den Figuren des italienischen Profanspiels vermischen konnten, als das letztere sehr bald nicht nur gastierend nach Frankreich kam, sondern in Frankreichs Hauptstadt sein eigenes ständiges Theater erhielt, die *Comédie italienne*.

Doch bekamen auch diese stehenden Figuren beständig neue individuelle Noten, wechselten ihren ursprünglichen Charakter, — weit mehr noch als das bei den italienischen der Fall war; woher sich erklären mag, dass die betreffenden Typen nie über Frankreich hinaus gekommen sind. Ihren Grund aber hatte diese Erscheinung darin, dass die Franzosen, das eigentliche Schauspielervolk der Welt, weit mehr noch als die Italiener aus der Vorführung der Farcen sehr bald wirkliche mimische Leistungen machten, so dass jede Maske das persönliche Geschöpf des Einzelnen und sein Nachfolger gezwungen war, wenn er nicht hinter dem Vorgänger zurückstehen wollte, entweder einen ganz neuen Typ zu schaffen oder aber den alten nach Massgabe seines Temperamentes zu verändern, ihm irgend eine Neuerung anzuhängen.

Die einzelnen Maskenfiguren sind denn auch ziemlich durchweg an einzelne Farceure gebunden; deren blosser Imi-

**Farcefiguren.** tationen konnten sich nie lange in der Gunst des Publikums erhalten — während in Italien der Typ als solcher zunächst Jahrhunderte überdauerte und erst gegen den Verfall der Commedia dell' Arte hin seine Variationen erfuhr.



Der Gros-Guillaume.

Die beliebteste Figur ihrer Zeit war der Gros-Guillaume, von einem gewissen Guerin erfunden. Nach der von ihm erhaltenen Beschreibung wirkte er durch seine Dicke: er soll so fett gewesen sein, dass man von ihm zu sagen pflegte, er müsse immer mehrere Schritte nach vorne machen, wenn er seinen eigenen Nabel erreichen wolle. Er trat gewissermassen als Tonne auf, den Körper wie von zwei Fassreifen umwunden; und einer seiner beliebtesten Triks soll gewesen sein, dass er den schweren Mehlstaub, der auf seinem Gesichte lag, durch eine geschickte Bewegung der Lippen den Personen, die mit ihm redeten, wie eine Wolke in die Augen und über die Wämser

blies; das deutsche Hänneschentheater hat übrigens später im Speimanes eine ähnliche Figur gehabt, deren man sich nur dadurch erwehren konnte, dass man im Gespräch mit ihr einen Regenschirm aufspannte. Meist spielte dieser Gros-Guillaume die Trunkenbolde. Mit, neben und nach ihm traten auf die

Figuren des Gaultier-Garguille, dessen Schöpfer ein unendlich **Farcenfiguren.** langer, dünner, hässlicher Mensch gewesen und hauptsächlich dadurch gewirkt haben soll, dass er seiner Stimme unglaublich verquitschte, ihr nie vordem gehörte Töne abzugewinnen vermochte; des Turlupin, nach dem diese Farcen auch wohl



Der Gaultier-Garguille



Der Turlupin,

Turlupinaden genannt worden sind; des Jaquemain Jadot, der so schön durch die Nase sprach; des Guillot Gorju, den ein verbummelter Mediziner erfunden und der dadurch, dass er in der Rolle eines komischen Arztes alle Verhältnisse und Gesprächswendungen mit äusserstem Geschick ins Klinische zu

Der Pierrot. ziehen verstand, viele Jahre der erwählte Liebling des höheren und niederen pariser Pöbels war; des Crispin, der von Natur aus so wundervoll stotterte; und vieler anderer. Wie man aus diesen kurzen Anmerkungen sieht, war also der lächerliche Effekt nicht mehr von einem bestimmten sozialen oder familiären Stande genommen, sondern mehr in persönliche, meist schon geradezu körperliche Eigentümlichkeiten und Gebrechen gelegt.

Eine einzige Figur ist in Frankreich doch typisch geworden: der Pierrot. Zwar auch nicht von der lokalen pariserischen Possenbühne aus, sondern von jener erwähnten, nach der Seine verpflanzten *Commedia dell'Arte* — der *Comédie italienne*. Im allgemeinen schreibt man seine definitive Schöpfung oder vielmehr seine Konstruktion dem jüngeren Domenico, dem Sohne des trefflichsten Arlecchino zu, der dort je aufgetreten; denn der Pierrot ist einfach die Verschmelzung von Arlecchinos Charakter mit dem Kostüm des späteren, minder grotesk ausschauenden Pulcinella. Also ein Mimus im Centunculus ohne Centunculus, ohne das scheckige Kleid, sondern gesteckt in das weisse des Maccus. Äusserlich wie innerlich wird er jetzt schon um einiges liebenswürdiger erschienen sein, als man den Dümmling seither auf der Szene der Possenspiele gesehen; wenn er auch noch immer seine Prügel bekommen mochte. Und auch seine Gegenspielerin, sein Täubchen, das ihm nie oder so leicht nicht zuflattern, oder so gern wieder davonflattern sollte, seine Colombine, mit der er in der Zukunft fast immer zusammen genannt werden wird, die Arlecchinette und spätere Pierrette, bekam wohl zu ihrer italienischen Grazie noch jenen Zug lustiger französischer

Soubrettensentimentalität, die zur Hälfte gut angewandte Ko- Der Pierrot  
ketterie ist, und die wir heute als den grössten Charme ihrer  
Gestalt gern und sehr empfinden.



Pierrot auf der Scene der Comedie italienne.

Doch ist sie, die moderne Pierrette sowohl wie der moderne  
Pierrot, erst wieder eine Wiederbelebung und Neuformulierung

Der Pierrot, jener ersten älteren Gestalten. Wie die Comédie italienne selbst waren beide in den Wirbeln der Revolution und des Kaiserreiches verschlungen worden und in Vergessenheit geraten, als in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Dubereau, der grosse Pantomimist, das lebende Gedicht einer rührenden Menschlichkeit aus dem Pierrot machte, das von keinem anderen Poeten hätte sein können, als von Shakespeare. Dubereau stellte ihn hin,



Älterer Pierrottyp.

wie wir ihn kennen, den rührenden Einfaltspinsel, der, gleich Kaspar Hauser, keine Beziehung zum Leben finden kann, den traurigen, immer betrogenen Tölpel mit seinen vergeblichen Versuchen pffiger Schläue und seiner verzweifelten Lustigkeit, der unser thränenlächelndes Mitleid vielleicht deshalb so sehr hat, weil wir von seinem armen, kranken Geiste so gar manchen Hauch in uns selbst verspüren. Dubereau stellte ihn hin mit seinem weissen Gesicht, seinem weissen Gewande und den grossen, weissen Knöpfen darauf, mit den weissen hängenden Ärmeln, weissen, schlotternden Beinkleidern, die wie ein Hohn auf seine forcierte Fixigkeit sind,

und dem einzigen kleinen, schwarzen Fleck des kleinen schwarzen Hütchen, das die dunkle Melancholie zu versinnbilden scheint, die in diesem Hirn darunter zu einem so qualvollem Fatum geworden, dass er — kein Wort mehr spricht.

Vorher, in der Comédie italienne, hatten dagegen Pierrot und Colombine gescherzt und getollt wie die anderen Farceure auch. Und es waren kräftige Scherze gewesen!

An Unzucht der Gebärde und Verwegenheit des Witzes



übertraf die nach Paris übertragene sowohl, wie die originale Pariser Posse sogar die aller anderen Völker. Und dabei konnten diese letzteren schon eine ganz gehörige Dosis Zote aufweisen an robuster, wie die germanischen, und an wirklich lasziver, wie alle romanischen. Spanien war noch das gemässigste Land, in dem die Etikette, die vom Thron bis ins Volk wirkte, und vor allem die länger ernst genommene Religion alles allzu Gewagte unterband.

Die  
Marionetten-  
spiele.

Bevor ich zu ihm übergehe, will ich noch ein paar andere Arten von französischer Volksbelustigung kurz erwähnen:

Die Marionettenspiele, die zwar international sind — ihre Spuren gehen von China und Japan durch den ganzen Orient nach Hellas und Rom und dann wieder durch ganz Europa —, die aber in Frankreich ihre grösste und vielfachste Vollendung gefunden und es dort sogar ebenfalls zu stehenden



Figuren gebracht haben: ich nenne die Polichinellpuppe mit Gaskogner Allüren und die fruchtbare Dame Gigogne, die durch ihr Kinderkriegen die Pariser viele Jahrzehnte lang

Die  
Marionetten-  
spiele und  
andere  
französische  
Varieteer-  
scheinungen.

amüsieren konnte. Ausserdem  
spiele von Frankreich ihren

anderen Namen bekommen:  
Marionette gleich kleine Maria,  
gleich kleine Jungfrau Maria,  
gleich der Figur, die in den  
älteren Puppenspielen, als  
diese noch kulthaft waren,  
die führende Rolle hatte.  
Später wurden auch sie durch-  
aus profan und das Repertoire  
war ganz das der Farcen-  
bühnen; Komödien, Possen,  
Parodien von Trauerspielen,  
ja ganze grosse Ausstattungs-  
stücke, wie „das Bombarde-  
ment von Antwerpen“, wurden  
mit den kleinen Holzfiguren  
gegeben, die allerdings oft zu  
beträchtlicher Grösse herauf-  
wachsen und sehr wohl einen  
ausgewachsenen Menschen,  
auch in der Unanständigkeit,  
vorstellen konnten; obszöne  
Stellungen derselben waren  
namentlich beliebt. Verbunden  
waren die Vorstellungen meist



Franeusischer Grimassier.

mit solchen von allerhand Gauklern: Seiltänzern, Luftspringern,  
Schlangenmenschen, Equilibristen und Grimassiers — gleichgültig,

ob es sich nun um eins der vielen umherziehenden Jahrmakts-**Die Ballets.** theater oder eine der mindestens ebenso zahlreichen stehenden Marionettenbühnen handelte. Die erwähnten Parodien von Trauer und anderen Spielen wurden natürlich auch auf der Menschenbühne gegeben; auch sie waren Frankreich nicht allein eigentümlich, aber doch üblicher dort als anderswo — so üblich, dass schliesslich kein neues Stück mehr gegeben werden konnte, ohne dass nicht alsbald auch seine Verulkung und Verzerrung dagewesen wäre.

Auch von den Ballets könnte hier geredet werden, die in Frankreich zuerst eine grössere Form annahmen und unter einem Aufwand von Dekoration, rauschender Musik, kunstvollem Einzeltanz wie pantomimistischen Verschlingungen vor sich gingen. Aber es gilt von ihnen wie von den Opern, zu deren Ausschmückung sie später,

nachdem sie ihre Selbständigkeit verloren, ausschliesslich dienten, wie von den Tragödien: alle diese Kunstformen sind höfischer



Luftspränger.

Der Kult, der Ausdruck; und wenn man das Menuet, diesen steif majestätischen Tanz der Könige und König der Tänze hinzunimmt, zur Etiquette geworden. kommt man dahin, dass das Kulthafte unter Umständen



Französische Ballettänzer.

einfach ins Etiquettehafte umschlägt und dieses dann geradeso wie jenes dem Profanen feindlich gegenübersteht. Volkstänze, die nicht in der gelassen feierlichen Schrittart des Menuets, auch

nicht in der gelassen zierlichen der Courante, des ersten regel- Die Tänze.  
mässigen Gesellschaftstanzes in Frankreich, und all der schon



Französische Jongleur- und Equibristenvorstellung.

Ausgang minder ernsten zwar, doch immer noch ausschliesslich graziösen und elegant gewollten Kontretänze gingen, gab es natürlich auch und sie wurden auf Strassen und in Wirtshäusern zweifellos gezeigt — aber sie bezeichnen ihr Land nicht, nehmen keine bleibende Figuration an, wie das in Italien und Spanien der Fall war, wo das Temperament der Rasse sich selbst in grosse Formen des Tanzes schlug, keiner nennt heute ihre Namen und das sinnliche Leben der Nation wird offiziell mit der Schäferpose und der ganzen gepuderten Lebensführung ihrer Könige gleichgesetzt. Bis zu dem Augenblicke, da die Revolution über das Missverhältnis hereinbrach und die Carmagnole schuf und nachher den Cancan.



**D**IE Franzosen waren immer schon ein mehr demokratisches Volk, ihre politische wie bürgerlich-sittliche Entwicklung hatte von vornherein die Bestimmung, dereinst mit der drohenden Forderung der *liberté fraternité égalité* vor ihren Herrscher zu treten. Die Spanier waren ritterlicher; und wenn ihr stolzer Ehrbegriff, wie er aus der dreifachen Voraussetzung Glaube, Vaterland und Frauendienst sich ergab, auch im Hofzeremoniell die starrsten unsinnigsten Formen annahm — dem Geiste der Nation widersprach er nicht. Und es wird erklärlich, warum man in Spanien weniger eine Überwindung der steifen Mysterienspiele durch die lebendigeren Possenspiele, als vielmehr von vornherein mehr ein Nebeneinander von beiden hat: die ersten Dichter, von denen wir Kenntnis haben, schrieben gleichzeitig die religiösen *Autos sacramentales* so gut, wie die weltlichen *Comedias*, unter denen man alle, die lustigen und die traurigen Bühnenstücke verstand, wie die ganz burlesken und durchweg derb körperlichen *Pasos*, die echte Rüpelspiele waren, auch *farsas* hiessen und in etwa den französischen *Farcen* und italienischen *Farsen* entsprachen; wenn sie auch nicht wie diese ihre stehenden

Das spanische  
Variete- und  
Kunst-  
moment.



Figuren in solcher Fülle und Verschiedenartigkeit hatten; zu nennen wäre eigentlich bloss Lope de Ruedas' Diener-schöpfung des Jacajo, eine frühe Mischung von Pierrot und dem späteren Clown, deren Wirkung in der geschickten Ausnutzung einer bloss episodischen Stellung durch Situationsulk und Wortwitz bestand; etwas verfeint und vom blossen



Typ auf den Menschen gebracht und zwar einen recht durch- Das spanische  
triebenen, oft scheinheiligen Menschen heisst diese Figur dann Drama.  
später Gracioso.

Dass Lope de Vega, der Dichter des Volkes, Calderon de la Barca, dem Dichter des Hofes und des katholischen Ritus vor-  
aufgehen konnte und nicht umgekehrt des letzteren Besieger war,  
sagt schon zur Genüge, wie herrschend im spanischen Volks-  
charakter das sinnlich-weltliche Element von Anfang an gewesen  
sein muss. Im Leben nahm es die religiösen Nebenregungen  
schliesslich nur als ein Mittel zur Entfaltung des augenblendend-  
sten Pompes und sobald diese sich künstlerisch äussern wollten,  
führte es sie hin zu der Ausbildung üppiger Phantasieen. Lope  
und Calderon: Beide nahmen nach einem starken Leben die  
Weißen und beide gaben als Dichter jenem romantischen Geist,  
der mit dem Christentum über die Erde gekommen und den  
antiken vorläufig verdrängt hatte, die blühendste Gestalt, die er  
je in Europa genommen und die sich bei ihnen, kraft des mau-  
rischen Einflusses, wohl bis in die Wucherungen orientalischer  
Poesieen verliert. Lope, wäre er weniger librettohaft im Detail  
und weniger breit im Ganzen gewesen, hätte er jene straffe dra-  
matische Energie besessen, die Calderon aus seiner fest umrissenen  
spiritualistischen Weltanschauung zog — und Calderon wieder,  
hätte er seine Gebilde auf den glühenden irdischen Boden Lopes  
stellen können: sie würden uns andere Shakespeares sein.

Unstreitig hat das spanische Volk an den vielen Tausenden  
von Dramen aller Art, die man ihm vorgespielt und die gewiss  
auch das Metrum seines eigenen Daseinsrhythmus waren, grossen  
Gefallen gefunden; und nicht nur das Metrum der einzelnen

Der spanische  
Volkselän

Dichterpersönlichkeit — im Gegenteil, der unerhörte Feudalismus des Hofkreises, die über alle Anzweiflung erhabene Gewalt der Kirche und anderseits die blindgläubige Unterwerfung der Plebs unter beide fanden sich in diesen Dramen zu der Einheit, die die der ganzen Nation war. Nur eines hatte diese Plebs, das in den höheren Ständen aufgebraucht war — das Temperament. Und



das haben diese Dramen nicht; es ist wohl Überschwang, Glut, Sinnlichkeit in ihnen, aber niemals kommt es zu einem Durchbruch wirklich chaotischer Kräfte, die die Hüllen aller Etikette und Moral abstreifen und dann nackt dastehen, bebend vor muskelstraffer Brunst. In der Rasse aber waren solche Kräfte. Und hätten ihnen geistige, nicht nur geistliche entsprochen, so würde die Auslösung auch wohl thatsächlich irgendwie durch grosse Kunst gekommen sein. So aber musste der Dionysos im

Spanier, und er war ja halb und halb über Arabien ins Land gekommen und damit trotz der hohen Kultur der Mohamedaner ein wenig negerhaft, ein Varietemoment haben, das über das dunkle Empfinden, wie sehr Apollo fehle, hinwegtäuschen konnte. Er fand es im Tanz. Spanien ist das Land des Tanzes geworden, in dem man sich ausrastet bis zur Erschöpfung. Wie eine Tollheit der Glieder hat es über ihm gelegen, bis heute. Wundervoll ist die Anekdote, wie man den Bannfluch über diese wirbelnde Wut zu tanzen verhängen wollte, weil sie gar zu indezente Formen angenommen,

aber beschloss, sich vorher zu überzeugen, wie weit man eigentlich gegangen: ein paar Chicatänzer werden in den Saal des hohen Konsistoriums gerufen, aber kaum haben sie zum Geklapper der Castagnetten ihre ersten Pas gethan, als eine eigentümliche Fröhlichkeit über die bis dahin so unendlich würdigen Richter kommt, und schon gleich darauf ist es in dem Saale lebendig von Männern, die ihre Jugend noch einmal fühlen. So wirkt der Tanz wie der Wein des Bakchus. Man mag sie durchgehen, diese verschiedenen Arten: der wilde Morisco, den die Araber zurückliessen, der zuchtlose Fandango, die rauschende Seguidilla, die üppige Zarabanda, die nur von Weibern wie hingeschleudert wurde,

Der spanische  
Volkselän.



die Guarracha, die vom langsamen Tempo zum wirbelnsten stieg und zu der man sich selbst auf der Guitarre begleitete: sie alle

Niedergang. haben diese unerhörte Selbstvergessenheit der Bewegung, die keinen Unterschied der Geschlechter mehr und nichts kennt und von einem wahren Teufel im Leibe zu kommen scheint. Nur einer, die Pavane, ist steif und stolz wie der Pfau und — das kalte Leben im Alcazar und der ritterliche Geist des spanischen Edelmanns. Dass diese profanierende Wut aber sich nicht ewig in sich selbst entladen konnte und schliesslich umschlagen musste in die Lust an den Grausamkeiten der Stiergefächte, war nur zu selbstverständlich bei einem Volke, das nicht den Trieb und die Kraft hatte zu einem geistigen Ziel, das den Ausgleich herstellte. Rom ist das furchtbare Beispiel, wie ein riesiges Menetekel allen Niedergangs an die Wände des Weges geschrieben, den die Weltgeschichte mit steinernem Tritte geht.



**D**IE Entwicklung des englischen Dramas ist die schliesslich Das englische Varietèmoment rapid anwachsende Summe seiner Varietèmomente und der Erscheinungen, die die letzteren bei den anderen mittelalterlichen und renaissancewilligen Nationen annahmen noch dazu. Sie sind zunächst ganz dieselben, wie in Italien, Spanien und namentlich Frankreich. Aus den rein rituellen Oratorien und dem Altardienst lösen sich erst einmal die Mystery-plays mit der Darstellung der Passion und die schon etwas erweiterten Miracle-plays mit der Darstellung der Legende — beide kulthaft und primitiv, zuerst nur von Geistlichen in der Kirche vorgespielt, dann von Geistlichen und Laien gemischt auf dem Kirchplatz gegeben. Nachdem sich so das zu Hörende langsam in das zu Sehende umgesetzt, wird es alsdann auf das zu Denkende übertragen: die Symbole der christlichen Lehre werden auf den Intellekt, den Sinn des Lebens und damit auf dieses selbst angewandt und die Moral-plays mit ihren philosophischen Alle-

Das englische Drama gorien und allegorischen Ethizismen sind erreicht — womit ein irdisches, allgemein menschliches, eben das profane Element in die Entwicklung getragen ist. Einen Schritt weiter und man macht aus diesem profanen Element einen possenhaften Selbstzweck, verlegt die Szene von der Kirche und dem Kirchplatz auch hier auf die Strasse und in die Höfe der Kneipen: die Form der Interludes, der englischen Farsen, Farcen und Farcas ist gewonnen. Bis hierhin, man sieht es, ist die Entwicklung ganz regelmässig, nach aussen wenigstens, und es scheint nichts an ihr aufzufallen. Auch das stimmt noch mit der der anderen Nationen, dass alsbald durch die Lektüre der griechischen Tragiker und des Plautus und Terenz veranlasst eine klassizistische Richtung sich einschleibt, die aus den Mystery-plays die Versuche akademischer Trauerspiele und aus den Interludes die regulärer — gelehrter wie höfisch gezielter — Lustspiele fördert: Sackville-Northon sind der Ansatz zu einem kleinen Racine und vorher ist Udall der zu einem kleinen Molière, oder doch wenigstens zu einem Komödiendichter nicht mehr im Possen, sondern im Menanderstil. Die Entwicklung des englischen Dramas hätte stille stehen können. Der Punkt schien erreicht, den die anderen Nationen vielleicht höher gelegt, der aber auf jeden Fall für sie vorläufig der tote oder doch der zu Weiterbildungen ohnmächtige war.

Aber sie stand nicht stille. In ihr Geäder schoss plötzlich ein warmer voller Blutstrom, der der Jugend, die um die Neige des fünfzehnten Jahrhunderts heraufkam, Herz und Kopf so heiss machte, wie einst den Athenern, als Salamis gewonnen war und sich ihnen die erste blaue Ahnung einer vater-

städtischen Grösse wie ein Traum mit visionärer Gewalt in Das elisabetheische Zeitalter  
ihren Siegesrausch senkte.

Was war geschehen?

Kein Amerika hatten die Briten entdeckt; und ihre Kriege waren keine Freiheitskriege gewesen — viel eher Gelegenheiten, um selbst einen Überschuss an Thatenlust und Abenteuerdrang in Eroberungen zu entladen. Die einzige äussere Erklärung liegt in der Person und klugen Politik der jungen strahlenden Königin, die damals, in der Zeit eines grossen drohenden Religionsstreites auf den Thron gelangte und die es verstand, den Eifer der Katholiken und die Wut der Puritaner für eine Weile zu mässigen, zu verhindern, dass ein anderer dreissigjähriger Krieg ihr Land zerriss und die einheitlich starke Kulturentwicklung, und damit auch die zum grossen Drama unterband — wie das in Deutschland geschehen sollte. Das Wichtigste war natürlich, dass dieser seltenen Frau, die zu den allergrössten Renaissancegestalten gehört und so wundervoll zu leben, lieben und denken verstand, das britische Volk entgegenkam, dass es selbst fühlte, wie ein innerer Reichtum in Strömen der Begeisterung und der Sehnsucht nach Schönheit und des Grössegefühles sich rings ergoss, der würdiger frei zu machen war als durch Massenmord und Verwüstung. Und die elisabetheische Politik machte ihn frei. Ihr Volk aber erwies sich dankbar und brachte Männer hervor, die den rollenden Strom in goldenen Gefässen wieder sammelten und als das Beste und Edelste in die Geschichte der Menschheit stellten, was diese seit beinahe zwei Jahrtausenden hervorgebracht.

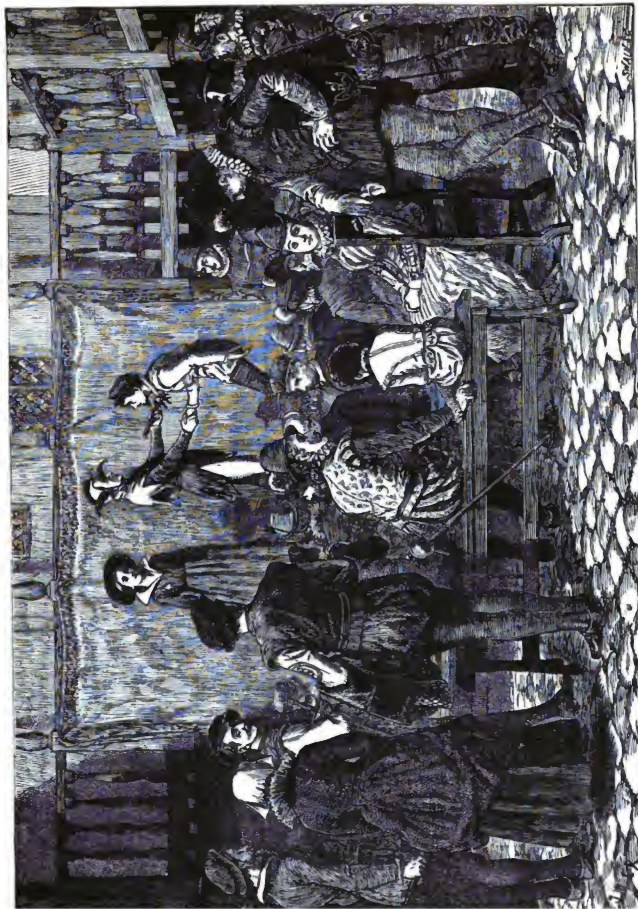
Das wichtigste, wie gesagt, war das Volk und die Stimmung,

Der Ausgang die es der Elisabethischen Mässigkeitpolitik entgegenbrachte. Die Gegensätze in ihm konnten ruhig fort dauern; und es war sogar gut, dass sie es thaten. Wenn nur verhindert wurde, dass die Katholischen eines Tages gesammelt vor London standen, oder umgekehrt die scharfen kalten Protestanten Zeit und Zeitgeist ausschliesslich in ihre lebensfeindliche Gewalt bekamen. Nation und Regierung meisterten das diplomatische Kunststück, keine Partei bekam einseitig, aber die Gesamtheit bekam allseitig Recht und konnte sich ausgeben in jenen Tagen voll Rausch und Glanz.

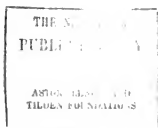
Die Lust wurde allgemein. Doch ist es natürlich, dass die Möglichkeit dazu, dass jeder Einzelne zum Dichter seines Lebens und viele, einer vor allem, zu dem der Menschheit werden konnte, immer schon in der Nation vorgezeichnet gelegen haben musste. Und die Entwicklung des englischen Dramas bestätigt das denn auch. Innerlich zeigen all diese Mysteries, Moralities und die Interludes selbstverständlich erst recht ein ganz anderes Gesicht, als in den übrigen Ländern. Sie sind gleich anfangs von einer Diesseitigkeit und phantastischen Erdenfreude, aber auch von einer geistigen Durcharbeitung und Hinaufführung zur festen Weltanschauung, die bei den Romanen entweder in der Befriedigung einer überwiegend frommen Schaulust stecken blieben oder in das Gegenteil, in das Verlangen nach blossen Schamlosigkeiten umschlugen, oder aber — und das trifft die Weltanschauung — gar nicht für möglich gehalten wäre.

Ein paar Beispiele werden das zeigen, wie in der gewöhnlichen und allgemein bezeichnenden Äusserung ein ganz





Spiel zur elisabethischen Zeit



THE NATIONAL  
PUBLICATIONS

ASTORIA, OREGON, U.S.A.  
TELUGU FOR SCIENTISTS

anderer neuer Geist sich offenbarte, wie selbst die kulthaften Varietemomente im englischen Volk gleich anfangs nur überkleidete profane waren und in ihnen schon etwas von den Wirkungen steckte, die die grossen Dichter später restlos und in engerer Fühlung mit der Denk und Empfindungsweise ihres ganzen Menschenalters üben sollten. Es ist nicht mehr Naivität in ihnen, die heute auf uns unbeabsichtigterweise grotesk wirkt, sondern ganz bewusste Drastik.

Die alten  
Spiele

Es giebt ein frühes Mysterium von Kain und Abel, das damit einsetzt, dass die Prologperson auftritt und die Zuschauer ermahnt, nur ja keinen Lärm während der Vorstellung zu machen,

Sonst würde sie der Teufel zum Trocknen  
An die Waschleine hängen.

Und wir haben mit diesem Wort, das natürlich unter unglaublich vergnügtem Lärm aufgenommen wurde, schon ganz die spätere starke bildkräftige Diktion, zu der ein romanischer Mysteriendichter mit seiner Neigung zum verschwimmenden Schwulst nie fähig gewesen wäre.

Dem sprachlichen Unterschied — und es ist noch zu beachten, dass die ersten Spiele sämtlich schon in fließenden, meist metrisch behandelten und glatt gereimten Versen geschrieben sind — entspricht natürlich auch ein inhaltlicher und besteht darin, dass an die Stelle der biblischen, legendären, allegorischen Figur ein wirklich menschlicher Charakter von Blut und Willen tritt und aus ihm heraus die Handlung — man kann einzig bei England von einer solchen schon früh sprechen — zu entwickeln versucht wird. Man sehe

sich nur an, wie irdisch der Kain angepackt ist. Lange, trotz Abels Ermahnungen, will er nicht opfern und Gott den zehnten Teil seiner Habe geben. Endlich entschliesst er sich dazu „im Namen des Teufels“, versucht aber, ein paar Lämmer für sich auf die Seite zu schaffen. Abel macht ihm Vorstellungen, aber Kain wird nur um so aufgebrachter. Seine Wut wird noch gesteigert, als sein Opfer im Gegensatz zu dem Abels nicht brennen will. Und als nun gar im Hintergrunde oben Gott erscheint und ihn strenge auffordert, ihm seine Geschenke ordnungsmässig und ganz zu geben, fällt er ihn mit Schmähungen an, fragt ihn, was er denn für ein neugieriger Nachbar und Über den Zaun-Gucker wäre, dass er sich in fremde Angelegenheiten mende. Komm, lass uns fortgehen, sagt er dann zu Abel, der Herrgott ist heute nicht recht bei Trost. Abel, der besänftigende, folgt ihm natürlich nicht und da steigt sich des Bruders Zorn zur Raserei und Abel liegt erschlagen. Derlei psychologische Fundierungen einer Figur, ausgebaut zur individuellen lebenden Erscheinung durch echt menschliche Attribute, finden wir sonst nirgends. Und auch der Humor ist schon ein ganz anderer, nicht nur im Worte scharf geprägter, sondern vor allem ein zum Bilde organisch gefügter. Wie zum Beispiele, wenn der biblische Stoff von der Anbetung der Hirten zu dieser köstlich realistischen Nebenhandlung benutzt wird: einer der Hirten, als Dieb an seinen Genossen lange bekannt, hat wieder einmal einen kleinen Widder gestohlen. Der Verdacht fällt denn auch gleich auf ihn und man besucht ihn, findet aber trotz sorgfältig spürender Umschau nichts. Noch dazu liegt die Frau des Diebes im Kindbett und man will nicht allzusehr

stören. Man möchte lieber gut und verträglich mit einander Die alten Spiele sein und setzt sich zu der Frau. Aber wie einer dem Neugeborenen einen Kuss geben will und die Decken hebt, wehrt der Vater ab und sagt, das Kleine könne zu schreien beginnen — und man versteht seine Angst, denn in den Windeln liegt der Widder und die Frau ist kerngesund; der diebische Vater aber erhält seine tüchtigen Prügel.

An solchen Schwänken und dramatischen Anwendungen der heiligen Schrift fand man also Gefallen. Und man muss sagen, dass das Varietement in ihnen beinahe schon überwunden, die erste Kunstforderung wenigstens erfüllt war: sie waren auf einen Konflikt gebracht. Das Einzige was noch not that, war ein geistiger Umkreis, der auch England, nicht bloss dem alten Juden und ersten Christentum entsprach. Aus den Beispielen, so wie ich sie in kurzer Skizze angeführt habe, geht das ja nicht hervor: aber die intellektuelle Quintessenz lag stets in einer Nutzanwendung christlicher Moral, auf die man das Publikum, meist zum Schluss, ausdrücklich aufmerksam machte und die es jedenfalls als das Wertvollste von allem Gebotenen mit nach Hause nehmen sollte.

Die Lösung ging von den Moralities aus. Das Volk, das allmählich (das der Baconzeit wurde), musste neu denken lernen. Die christliche Ethik hatte es innerlich, so zu sagen physisch, längst überwunden, die Logik des Schuld und Sühnebegriffes war ihm zu einer Unlogik geworden, die vor den Formen, die ein grosses Weltfatum auf Erden annimmt und unser Leben heisst, nicht mehr Stand hielt. Die Zeit war wild, voll Rausch. Das Grösste, man erkannte es täglich mehr und mehr, konnte nur erreicht werden, wenn das

Die neuen Spiele. Kleine, Schwache darüber zu Grunde ging. Leidenschaften schleuderten den Menschen in seinen Untergang. Darüber hinweg schritten grausam die Stärkeren — bis auch sie fielen und ein neues Geschlecht dasselbe Spiel von Schmerz und Lust wiederholte. Was sollte das? War der Mensch ein Spielball? Das Dasein eine einzige bunte Tragikomödie auf schwarzem Hintergrund? Der Himmel konnte keine Antwort mehr geben. Sie musste vom Menschen selbst kommen.

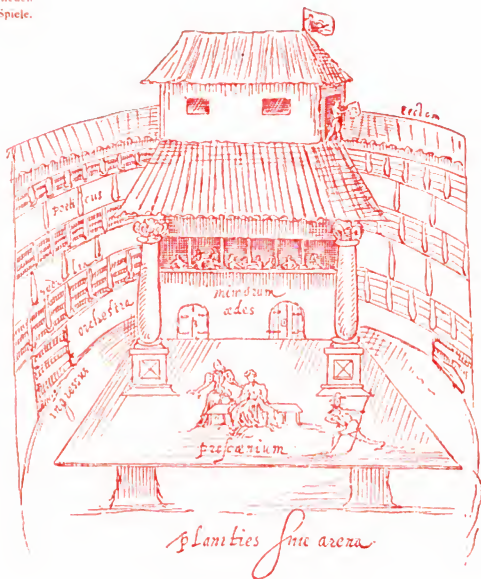
Und so ging man zunächst einmal daran, all die Leidenschaften, Verfassungen und Einzelschicksale scharf gegen einander abzugrenzen, sie symbolisch auf einen abstrakten Typ zu bringen. Eine lange Reihe ist es, die an uns vorüberzieht, wenn wir die Personenverzeichnisse der Moralities durchgehen; alle treten sie auf, die Tugenden und Sünden waren, wie die Religion behauptete, und deren moralische Kategorisierung das Leben doch ständig widerlegte: Freude, Trauer, Liebe, Schönheit, Stärke, Hass, Begierde, Geduld, Unschuld, Brunst, Untreue, Beständigkeit, Ehrgeiz, Stolz, Einfalt, Barmherzigkeit und so fort. Dann rein philosophisch geschaute Typen, wie Menschengestalt, Weltraum, die Lebensalter Kind, Knabe, Jüngling, Mann, Greis. Aber auch schon persönlich angewandte, wie einmal ein Notar. Ja, in Bales „König Johann“, der ersten Morality auf nationalem Stoffgebiet, tritt neben dem Papst, der Kirche, dem Adel, der bürgerlichen Ordnung und dem Aufruhr und Hochverrat die „Wittwe England“ auf. Zu all diesen mehr oder weniger schematisierten Begriffen — wobei nebenbei ein spezifisch dramaturgisches Varietement und eine entsprechende Aufgabe gewesen sein muss, dass man all diesen primitiv gedachten

Figuren durch charakteristische Kostüme und Masken scharf Die neuen Spiele. unterschieden und alle möglichst verständlich hinstellte: sie selbst konnten sich ja durch nichts anderes in Wirkung setzen als durch ein selbst erläuterndes „Ich bin . . .“; wir haben auf dem modernen Variete ähnliche primitive Übergangsnotwendigkeiten, die Fortschrittsanzeichen sind — zu all diesen Figuren also noch drei, die schon als solche und von sich aus eher als das zu wirken vermochten, was sie waren: Der Teufel, der oft der Spassmacher zugleich und ein Rüpel mit und ohne Hörner und Klauen war — begleitet, wie bezeichnend für diese grosse furchtbare Zeit, in der eine alte Moral des Jenseits auseinander fiel, um sich zu einer neuen diesseitigen zu sammeln, begleitet von der Figur des Lasters, die eine närrische Rolle so gut übernahm, wie es der Tod that.

Noch ist diese Moral nicht gefunden. Und als System und Prinzip sollte sie in England überhaupt nicht, sondern erst vierhundert Jahre später in Deutschland gefunden werden. Noch rechnet man dort mit einem Ausgleich, wenn nicht auf Erden schon, dann im Himmel; nach einer dunklen Vorbestimmung, deren grosses Walten das göttliche, weltchöpferische ist. Wie ein Beispiel zeigen soll:

„Everyman“ heisst eine der aus geistiger Einfachheit tiefsten und rund gefassten Moralities. „Jedermann“ ist der Mensch — jeder Mensch. Und „Gott“ beklagt, wie der Menschen Geschlecht immer mehr hinein gerate in Sünde und Verkommenheit. Dann ruft er den „Tod“: der soll hingehen zum Menschen „Jedermann“ und ihn mit sich nehmen auf seine dunkle Reise, doch vorher die Menschheit, alle die Jedermanns,

Die neuen  
Spiele.



Das Swan-Theater in London.



die er im Leben gekannt hat, versuchen. Und „Jedermann“ geht und versucht. Aber niemand, keiner seiner Gevattern und Freunde besteht die Prüfung, keiner will mit, „Genossenschaft“ nicht und „Verwandschaft“ nicht. Bei der „Weisheit“ und bei der wägenden „Klugheit“ pocht er vergeblich an. Ja selbst die „fünf Sinne“ weigern ihm ihre Begleitung, Bis „Gutthat“ schliesslich kommt und „Jedermann“ den Frieden giebt, in dem er sterben kann.

Die neue  
Moral und  
Shakespeare.

Die Moral ist überdeutlich, mit scharfer, rauher Architektur — die nur erst noch Struktur ist — umfasst sie den Stoff und seine Absicht. In den Plan hinein musste das fleischerne Leben gelegt werden, sein Blut musste ihn blühend machen. Das Vermögen der körperlichen Darstellung, das sich in den Schwänken schon ausgewiesen hatte, musste sich vereinigen mit dem der geistigen Vorstellung zu einer Einheit des Lebens, nicht wie es sein sollte, sondern wie es ist, schrecklich und gross in wogenden Auf und Untergängen, voll Unerbittlichkeiten seit Anbeginn.

Im Leben kommt „Gutthat“ nicht immer in letzter Stunde zu „Jedermann“. Wenn Marlowe oder Shakespeare den „Everyman“ geschrieben hätte — und namentlich der letztere hat ihn ja so und so oft geschrieben, jeder seiner Menschen ist ein Jedermann mit einem von seinen tausend möglichen Schicksalen — aber wenn er ihn genau nach diesem Plane ausgeführt hätte, dann hiesse „Jedermann“ eben Timon von Athen oder sonstwie und die Weigerung der „fünf Sinne“, ihn zu einem stillen Sterbebette zu leiten, hiesse Wahnsinn. Vielleicht, dass sich noch eine seiner rührendsten Frauengestalten über „Jedermanns“ Leichnam beugte und ihm die Gutthat einer letzten Asphodele ins Grab legte. Eine

Shakespeare. solche wäre wenigstens seine Moral gewesen und seiner herrlichen Menschlichkeit würdig.

Man hat ja oft behauptet, auch Shakespeare habe noch mit der alten Moral gerechnet, aber wohl nur verwechselt, dass er oft mit Modellen rechnete, die noch unter ihrer Bannkraft standen. Er selbst brauchte sie nicht. Wer sein Wissen um die Welt, die Menschheit und sich hat, wer den ganzen grossen Sinn eines Zeitalters, wie des seinen ausdrücken darf, das aus Verbrechen schliesslich höchste Schönheit gebar, Lust, die zu Leben und Kunst geworden, der weiss, was wahrhaft gut und wahrhaft böse ist; wie es Dionysos wusste, der lange gewanderte, der nun zum erstenmal wieder eines mit Apollo ward, um den romantischen Geist dem klassischen ebenbürtig und die Menschheit wieder in Dramen denken zu machen.





Der  
Hanswurst  
Franz Schuch

**S**HAKESPEARE hatte im Grunde für Deutschland geschrieben. Hier im rein germanisch gebliebenen Mutterlande fand er, der germanischste Dichter seit den grossen nationalen Epikern, den Weg zu seiner Urheimat und den eigentlichen Boden, aus dem ihm das unmittelbarste Verständnis und die würdigste Wertung erwuchs, weil er als ganze Erscheinung dort überhaupt hingehörte. Vielleicht auch, wenn er Äschylus war, dass von dort ein Sophokles neben ihn treten gesollt. Wenn — ja, wenn nicht eben der dreissigjährige Krieg die Entwicklung zerschnitt und so verhindert haben würde, dass Nürnberg zu der ersten internationalen Kulturstadt Deutschlands und gleich London zu einem Florenz des Dramas sich entwickelte.

Das deutsche  
Variete-  
moment.

So aber kam man nur zum Fastnachtsstil, zur deutschen Commedia dell' Arte, Paso und Interlude. Dann machte die Verwüstung des Landes, die sich naturgemäss umsetzte in eine geistige Zersplitterung und eine Verödung des Gemütslebens, die

Das deutsche  
Variete-  
moment.

Ausbildung des organischen Prozesses, der schon mit Kraft zur grössten dichterischen Form hintrieb, unmöglich; und als man sich zum erstenmal von neuem sammelte — zu Lessings Zeit und durch ihn — da stellte sich heraus, dass die derbe, urwüchsige Naivität nicht mit in diese neue Einheitsbildung gekommen, die einst so viel und alles verheissen, dass es vielmehr nur scharf intellektuelle protestantische Bande waren, die die deutschen Männer jetzt zusammen hielten und alles Verständnis für den alten Lebensübermut und die mit ihm verbundene alte Gefühls- mystik vorläufig verloren gegangen.



Die Narrensaat, Karikatur des närrischen deutschen Zeitgeistes am Ausgang des Mittelalters.

Es ging in Deutschland toll und tief zugleich zu in den Zeiten der Reformation. Die Reichsstädte bildeten kleine Republiken für sich und jeder Bürger konnte sein Leben so ziemlich nach eigenem Willen führen. Das geschah zunächst in etwas eckig unbeholfener gemütlicher Form zwar, aber es waren doch gleichzeitig alle Anzeichen dafür vorhanden, dass die

grossen geistigen Bewegungen ringsum und die politischen dazu, wie der Bauernkrieg etwa, den bequemen deutschen Spiessbürger aufrütteln und ihn mit ungewissen Schauern des Lebens überschütten würde. Man fühlte, merkte langsam heraus, dass es

sich auf dieser Erde doch nicht bloss um eine glückliche Geburt, Aufgang. ein friedliches Geschick und einen gesegneten Tod im hohen Alter handelte. Die Grenzen des Landes standen offen und mit dem Reichtum zog die Ahnung dessen ein, was Grösse der Lebensführung heisst. Aber auch andere Kunde erhielt man, dunkle Gerüchte von Blutregen, Hungersnot, Erdbeben und Pest in fremden Ländern kamen herein. Und man erfuhr, dass die Menschen fürchterlich seien, dass die da unten in Italien ihr Leben der Pracht und der überwellenden Lust zu Novellen lebten, in denen Dolch und Gift, in denen rasende Liebe und rasender Hass die führenden Rollen spielten. Wohl erschrak die Bürgerlichkeit vor all dem, sagte sich, dass es denn doch vielleicht besser sei, den traulichen, heimischen Frieden zu haben. Aber der alte deutsche Heldengeist, der den unbekanntem Gott zwar nicht, sondern echt heidnisch das unbekanntem Schicksal in Abenteuern und Eroberungen zu suchen gewohnt war, erwachte wieder. Das Gift des Christentums — für die weichlicheren Römer und Romanen eine Erlösung und einziges Heil — hatte ihn doch nicht so ganz lahm gelegt, in diesem starken Volke, dessen ursprüngliche Bestimmung zweifellos gewesen, gleich dem der verwandten Hellenen, von sich selbst aus zu seiner grossen Kultur zu kommen. Es hatte uns nur problematisch gemacht, zweifelnd an unserm Berufe in der Weltgeschichte, hatte uns in demütige Gebete und Lebensentfremdung gestossen, während es vordem unsere selbstgewählte Art gewesen, den Göttern mit stolzen Opfern und der Lust des Daseins im Schwerterspiel und beim Gelage zu dienen. So dass schliesslich der einzige Ausweg, den die irgeleiteten

Aus dem  
Mittelalter  
heraus.

Instinkte fanden, in den schreckhaften Orgien der St. Veits-  
tänze gesucht werden konnten, die sich aus verspäteten  
dionysischen Regungen und einer zur fixen Idee gewordenen  
asketischen Mystik so seltsam bezeichnend mischten. Doch  
jetzt überwand sich allmählich die überkommene Krankheit.  
Unser alter Denkttrieb, Grübeleien war er geworden, ging langsam  
über in den gesammelten gesunden reinen Geist der Reformation  
und that dort dem Kulthaften Genüge. Und die alte Rauschlust,  
die Freude an der hellen Wirklichkeit, näherte sich der italia-  
nischen Renaissance. Über die Besten und Freiesten der Zeit,  
die Fugger und andere weltbürgerliche Geschlechter, kam etwas  
vom rauschenden Geiste der Medici. Die Enge der Lebens-  
führung und das Behagen in ihr ward langsam wieder überwunden.  
Die Herzen öffneten sich und strömten ihr Empfinden in einander  
über. Ein allgemeines Umarmen des Lebens kam über das Land,  
das bis zur wildesten Schamlosigkeit stieg, wie der Kötzentanz  
zeigt, den man mit Dirnen in den Freudenhäusern zu tollen  
pfliegte und der so etwas war wie ein deutscher Kordax und Cancan.  
So begriff man des Lebens schönen grossen Sinn bis zu seiner  
verwegensten Deutung als Masslosigkeit. Und wenn er sich in  
Anfechtung und Untergang äusserte, so kroch man nicht feige  
zurück, sondern nahm das starre Schicksal wie einen gleich-  
wertigen Gegner, unterlag man dennoch, so wollte man seiner  
wenigstens nicht unwert sein. Man braucht nur an die drei  
grossen Maler der deutschen Renaissance zu denken, um zu  
wissen, wie das Bild des Daseins sich damals für uns verschoben  
haben muss. An die grauenhafte Phantastik Grünewalds, in dem  
der so sanfte Geist des Christentums in wüste Naturalismen

ausartete und dahin umschlug, wo der zum Lucifer gewordene Dionysos den Hexensabbat beging: in Sünde, Unzucht und Verwesung kündete er sich wieder an. Sodann an den harten apokalyptischen Symbolismus Dürers, der seine Visionen in lutherisch-faustisch durchdachten Typen wieder auflöste. Und an den leichten, mit Geburt und Tod launenhaft spielenden Sanguinismus des jüngeren Holbein, der ganz wie eine Figur aus dem wilden Marlowekreis der Londoner Kneipzeit wirkt, ein Shakespeare des Pinsels, doch ohne dessen schwere ernste abgründige Mystik, wie sie später erst Rembrandt wieder haben sollte.

Die  
Fastnachts-  
spiele und  
Hans Sachs.

Die dramatische Dichtung jener Epoche hat so grossen Erscheinungen keine gleichwertigen an die Seite zu stellen. Die Entwicklung wurde, wie gesagt, durchschnitten, man kam knapp zur Überwindung des Mysterien und Moralspiels durch das Fastnachtsspiel, kam über dessen erste Stegreifform und die ersten rohen Poeten, Hans Rosenblut und Hans Voltz, zu Hans Sachs.

Das war ein trefflicher Meister, wohl geeignet, den Varietegeist seiner Mitbürger, das Bedürfnis abwechslungsreicher Schau und Lachlegenheit im Sinne einer aufsteigenden Entwicklungslinie zu



Karikatur spätmittelalterlicher Akrobaten von Breughel.



Die befriedigen. Die Zote und blasse Unflätigkeit seiner Vorgänger löste er ab durch eine wirkliche Komik der Situation und des Wortes. Zwischen seiner sprachschöpferischen Kraft und Luthers That der Bibelübersetzung besteht eine geheime Verbindungslinie. Seine Gabe, die christliche Moral in einem freien Sinne auf das tägliche Leben anzuwenden, war ungemein. Aber — über den Schuhmacher kam er doch nicht hinaus. Der Lauf der Welt versinnbildete sich für ihn in dem kleinen seines vaterstädtischen Flüsschens. Von der Dämonie seiner künstlerischen Zeitgenossen hatte er nicht das geringste, gerade so wenig wie er ihr keimendes Verständnis für eine feinere apollinische Formgebung besass. Seine Diktion blieb kräftig, aber roh. Und so war er nichts als ein Dionysos seines zünftigen Biertisches und ein ausgezeichnete Lokaldichter, der nur das Glück hatte, in der vorgeschrittensten kulturwilligsten Stadt seiner Zeit zu leben und so in etwa den Geist der Zeit überhaupt repräsentieren zu dürfen. Nur diejenige Regung des letzteren war ihm fremd, die über die heimischen Mauern hinaus nach dem sonnigen Süden ging. Hans Sachs kannte die Sehnsucht nicht.

Immerhin geht die Entwicklung der deutschen Komödie mit Unbedingtheit durch seine Erscheinung. Heute noch. Es ist nicht Zufall, dass Hauptmann keine künstlerische That mehr liebt, als die, welche Peter Vischer, Hans Sachsens geistiger Nachbar, hinterlassen.

Vorläufig war diese Entwicklung freilich unterbrochen. Die traurigste Epoche deutscher Dichtung bricht an, die von einer solchen Armut war, dass man zum Mysterienspiel wieder zurückgreifen musste. Dieser Schritt ins Mittelalter zurück ist beispiel-

los. Kein anderes Volk hat ihn nötig gehabt, wie kein anderes Land mehr unter dem dreissigjährigen Krieg gelitten, als das deutsche. Naturgemäss, wie sich die Kirche gespalten, spaltete sich auch die Rückkehr zum Mysterienspiel in zwei Bahnen. Die Lutherischen griffen zur Idee und man bekam das nüchterne Tendenzstück, die Schul und Gelehrtenkomödie. Und die Katholischen belebten den Pomp wieder, den man früher im Mysterienspiel entfaltet hatte, gaben den Treugebliebenen die alten, reichen Augenweiden zurück und schufen so die Jesuiten-spektakula.

Zersplitter-  
ungen und  
Niedergänge.

Beide Gattungen erhielten sich lange. Versuche wurden wohl unternommen, Hans Sachs weiterzubilden, auch im Tragischen — aber sie waren so unglücklich wie nur möglich. Gryphius allein kam im Komischen an ihn heran. Während Lohensteins rohe wüste Trauerspiele nur ahnen lassen, zu welcher dramatischen Wucht man bei einer gesunden Entfaltung hätte kommen können: er hatte ganz den übertriebenen grotesk ausfahrenden Geist der Vorgänger Shakespeares.

Und dabei beherrschten diese „litterarischen“ Bestrebungen den Volksgeist noch nicht einmal, der sich selbst seine Gattung schuf, an der er Gefallen fand: Die Haupt- und Staatsaktionen und die Hanswurstiaden, wie sie ihm die wandernden Schauspielertruppen vorführen mussten, die jetzt, durch den grossen Krieg veranlasst, an die Stelle der alten zünftigen Korporationen traten. Mit ihnen zugleich gabs dann allerhand Equilibristen und Saltimbanquenkunststücke. Die Haupt und Staatsaktionen, wie man weiss, waren nichts als Mordspektakula, grässliche, von Improvisationen unter-

Die Hans-  
wurstiaden.

brochene oft geradezu gebildete Verzerrungen Shakespearescher Stücke, französischer Tragödien und freigewählter historischer oder mythischer Stoffe. Und die Hanswurstiaden waren einfach die Übertragung der italienischen u. s. w. Possen, die sich als Neubildung aus der deutschen Nation heraus mit Hans Sachs schon vollzogen hatte. Es ist, als ob dieser Mann gar nicht gelebt hätte. Was er handfest und derb geschaffen, wurde hier noch einmal rüde wiederholt — auch eine Erscheinung, die kein anderes Volk gesehen. Höchstens an England konnte man denken, aber im umgekehrten Wertverhältnis. Als dort Shakespeares Wirkung national verblasste, um zur internationalen zu werden, bekam man nachträglich die englische Punchinello, die Punch-Komödie, deren stehende Figur im alten rüpeligen



Punch.

Clown schon eine viel ursprünglichere eigentümlichere Form angenommen. Und in Deutschland bekam man eine shakespearesche Wirkung überhaupt nicht und die des einzigen bedeutenden Dichters, den man noch hatte, verschwand so ganz, dass man seine schöne Spassmacher und Kurzweilerschöpfung, den alten

echten wirklich humoristischen Hanswurst vergessen und an seine Stelle einen neuen, ganz öden blödsinnigen Gesellen



Hanswurst  
und Paiaß-  
karikatur  
von Morin

THE UNIVERSITY  
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX & TILDEN FOUNDATIONS

setzen konnte. Denn das war der Hanswurst dieser Hanswurststädten; oder wie er nun genannt werden mochte: Pickelhering und Stockfisch in Niederdeutschland, Leopoldl, Kasperl und Staberl in Wien. Einzig der berühmte gewordene Hanswurst, Franz Schuch, von dem berichtet ist, dass er im Leben ein ernster finsterner Mann gewesen, scheint individuelle Auffassung seiner Rolle und das Vermögen brillanter Extempores gehabt zu haben. Der Typus als solcher aber und seine Art ihn zu geben, kam nicht aus der lebensvollen Karnevalsstimmung, wie in Italien, Frankreich und Spanien. Er war die Ausgeburt eines verzweifelten Volkes, das sich selbst verloren hatte und dem — ohne dass es dies wusste natürlich — vorläufig nichts anderes übrig blieb, als sich selbst zu parodieren und sich dadurch über seine kulturelle Ziellosigkeit und Aufgabenarmut hinweg zu täuschen.

So steckte man allenthalben in einem Varietéstil der schlimmsten Niedergangsart. Dass ein Volk in seinen dramatischen Äußerungen nur Unordnung, nur die tollsten Kopfsprünge kennt und keinen festen Konflikt, nur die Auflösung derselben in einzelwirkende Details, kann der Beweis sein, dass sich unterirdisch



Niedergang. eine höhere Ordnung vorbereitet. Hier war es der Beweis des geraden Gegenteils. Das Profane war Selbstzweck geworden und das Kulthafte tot. Die Befreiung, die nur von der Neubelebung dieses letzteren kommen kann, geschah denn auch zunächst nicht aus dem Volke selbst heraus, sondern leitet sich her von den paar Männern, in denen der nordisch lutherische Renaissancegeist, nur angewandt auf veränderte Verhältnisse, noch ungebrochen fortlebte und die ihrem Zeitalter — das allmählich das der französischen Revolution wurde — Offenbarungen schenken sollte, von denen es zum erstenmal wieder die Katharsis der grossen Idee empfing.

Schiller, in dem Dionysos Prometheus, der Freund des Diesseits und der Feind der Götter, sich zur Predigt einer edlen Menschlichkeit auf Erden aufschwang, ist das Versprechen — und Goethe, den Apollo diese Predigt zu gestalten lehrte, ist schon der vorweggenommene Beweis einer neuen Generation. Barde, pathosmächtig begeisternd, der erstere. Und der letztere Barde und Spassmacher zugleich, freilich im edelsten Sinne irdischer Volksbeglückung; wie es denn seinen guten Grund hatte, dass Goethe in seinem tiefsten Werk den echt germanisch faustischen Drang in der Form des erweiterten Fastnachtsspiels gab: Der natürliche Anschluss an die unterbrochene Entwicklung wurde dadurch wiedergefunden, und die vollblütige Gesundheit von neuem in das dichterische Schaffen gebracht, die es darangegeben, als mit Ausbruch des dreissigjährigen Krieges die Musen unser Vaterland verliessen; das alles wusste der weitfühlende Goethe genau, der in den „Leiden des jungen Werther“ schon eine so problematische moderne Richtung ein-

geschlagen, aber sie dann mit jener selben kindlichfrohen Stärke überwand, die in seinem Volke noch schlummernd verborgen lag.

Schiller und  
Goethe.

Doch schlief sie vorläufig weiter. Mit Schiller hatten gewiss das deutsche Varietémoment idealer Lebenswilligkeit und mit Goethe das realer Daseinslust ihre Vereinigung des Kulthaften und Profanen zur reinen Kunst gefunden. Gewiss war der Kreislauf von einem zum anderen, von der Summe aller nationalen und kulturellen Massenelemente zu ihrem dichterischen Ausdruck durch den Einzelnen, wieder einmal vollendet. Aber auch nur für den einzelnen, nicht für die Nation, für die feineren geistigeren Glieder, die sich von der letzteren absplitterten, nicht für die breite Menge, die es vorzog, nach dem rührseligen, hausbackenen Geiste Ifflands und Kotzebues zu leben, der hinausreicht über die Birch Pfeifer und ähnliche bis zu Max Dreyer und ähnlichen. Nirgendwo haben am Fusse einer Akropolis unsere Theater der grossen Dionysien gestanden. Man brachte es bloss bis zu der schmählichen Institution der Abonnementsvorstellungen, durch die das Volk eingestand, wie geistig unfrei es war, dass es sich an zufällige Befriedigungen seiner Schaulust binden liess und ihm das hohe Trauerspiel wie der niederste Schwank gleich genehm sei. Dem entsprach die Darstellungsart; denn was ist der alte lärmende Theaterstil anders, als die Zurückschraubung der durch die Klassiker glücklich gewonnenen grossen Dichtung zum Polterstil der Haupt und Staatsaktionen, zum entartetsten Variete und zur Aufgabe aller Individualität?

Abseits vom Volke standen denn auch die Salons, in denen noch ein Stück des eleganten Rokoko und intelligenten Empire



geblieben und wo man Napoleons Imperatorengrosse und Heines sprühenden Witz zu lieben wusste. Abseits von ihm lag die Weinstube, in der Hoffmanns Tollheit Genossen und Wiederhall fand. Nie hat es mehr Unverständene, mehr verkommenes oder verlorenes Genietum gegeben, als in der Zeit nach Schillers und Goethes zur Einheit gebundenem Geist. Die Linie der menschlich oder künstlerisch Entgleisenden, die von Lenz über Grabbe und Kleist zu Conradi geht, die sogar zeitweise Wagner, Hebbel, Nietzsche, Böcklin und noch heute manchen unserer Zeitgenossen berührt, ist mit Namen beladen, von denen jeder einzelne dem Volke, wenn es um seine Sünden wüsste, die Schamröte ins Gesicht treiben müsste. Und wenn man einzig vielleicht von der achtundvierziger Bewegung des Bürgertums und der studentischen Jugend absieht, war es das ödeste, teilnahmsloseste, zerfahrendste Jahrhundert, das jetzt hinter uns liegt. Und das nicht nur für Deutschland, sondern für ganz Europa, das dank der Eisenbahn ja allmählich kosmopolitisch zu werden begann. Dass sich unterirdisch ein um so grösserer Reichtum barg, der in schwerem Wälzen aus der Finsternis zum Tageslichte rang, habe ich früher gezeigt. Und von diesem Standpunkte aus ist es allerdings sogar der Beweis des inneren Reichtums, der Kulturwucht, der Denkkraft und der Schönheitssehnsucht, dass der Geist da, wo er sich allzufrüh äusserte, so unermesslich verschwendet wurde. Der Einzelne goss aus und über, verspritzte dahin und dorthin, was Tausende im geheimen zusammen besassen. Aber diese Tausende wieder einzeln genommen, waren nichts als arme verirrte Unselbständigkeiten, die gar nicht ahnten, dass sie wenigstens dieses Tausendstel Wert besassen.

Grosse Antike, grosse Renaissance, wo der Beschenkte dem Schenkenden wenigstens im allgemeinen Genuss ebenbürtig war, zögert dein menscheitsverbindender Geist lange noch? Aufgang?



## DER DRITTE TEIL.

The five sisters  
Harrison



THE NEW YORK  
PUBLIC LIBRARY

ASTOR LENOX TILDEN FOUNDATION  
119th Street, New York City

**D**IE Menschheit wurde international, das baute sich wölbend Zum Eingang. gleich einem ungeheuren Bogen über die Erde und trennt alles Morgen von allem Gestern. Nicht als ob deshalb jedes einzelne Volk seine Nationalität, die Blutüberlieferungen und geistigen Eigentümlichkeiten seiner Rasse hätte aufgeben müssen. Im Gegenteil, hegemonischen Rang unter den Staaten der alten und neuen Welt nehmen gerade diejenigen ein, deren Stammesart, wie die deutsche, noch besonders erstarkte oder, wie die nordamerikanische des Yankeeengeschlechtes, sich überhaupt erst charakteristisch schuf. Aber die moralischen Vorstellungen und Begriffe, die Änderungen, die dieselben mit der evolutionistischen Weltanschauung bezüglich des einzelnen Individuums erfahren hatten, sie wurden nun kollektivistisch angewandt, von dem Längsschnitt, den man durch das Werden aller Dinge gezogen, auf die Breite und den Querschnitt übertragen, der durch ihr permanentes Sein geht. Sitten und Sittenlehre durchwachsen

Zum Eingang. einander zu der lebendigen Ethik eines Kosmopolitismus, der für unsere Epoche den Übergang zu einer neuen Menschheit so gut bedeutet, wie es für die griechische Kultur einst ausschlaggebend war, dass sie die orientalische siegreich zurückwies, ablehnte oder sich sogar noch unterwürfig machte; und wie am Ausgang des schwarzen Mittelalters die endgültige Parallelisierung der christlichen Moral durch eine neue des Lebens steht. Im Räumlichen wie im Geistigen sind heute die letzten Grenzen gestürzt und es giebt für uns keine unbekanntten Länder mehr, in denen ein unbekannter Gott geheimnisvoll thronen könnte. Doch nach wie vor muss uns das Vaterland die Kraft geben, die uns mit den urheimatischen Müttern der Vergangenheit nährend verbindet. Vielleicht wird auch diese Bedingung einmal hinfällig werden, vielleicht akklimatisieren wir uns im Wandel der kommenden Jahrhunderte thatsächlich allen Zonen, werden wir nur Augenblicksmenschen zu sein brauchen und der Zukunft dienen können, ohne die Geschichte unserer Vergangenheit beständig in uns nachwirken zu fühlen . . . wer weiss! Doch vorläufig gilt die Bedingung, und erfüllen wir sie nicht, dann entarten wir notwendig: dieser Übergang wäre zu unnatürlich schnell.

Zusammen mit der Erkenntnis, dass es gilt ein Weltbürger zu sein, nachdem die von der Gleichheit der Menschen unter sich somit bereitend vorher gegangen war, fällt die Forderung, dass jeder einzelne Mensch hinwiederum von sich aus sein eigener Gott sein soll. Und es bleibt uns nichts anderes übrig, als uns mit ihr abzufinden, die an unseren inneren Halt grössere Ansprüche stellt als je eine — und zwar im

letzten Zweck natürlich wieder zum Wohle der Gesamtheit ab- Zum Eingang-  
zufinden.

Doch wie?

Die Frage ist vielfältig und Prophetie ein eigenwillig Ding, das ich nicht liebe. Zumal in einem solchen Falle nicht, wo die Überwindung der alten Moral, die uns bis dahin das Rückgrat gegeben, teilweise in der Form ihrer einfachen Negation geschah und an die leere Stelle vorerst bloss verkündende Hinweise auf gewisse Wahrscheinlichkeiten der Entwicklung setzte, also mittelbar selbst noch prophetisch war. Nur gut, dass ihr das unmittelbare Leben entspricht!

So wird man denn zu diesem gehen müssen und sich die Auskunft holen, soweit es sie geben will und schon geben kann und wir nach den Gesetzen seiner seitherigen Entwicklung auf seine künftige eben schliessen dürfen.

Die letzte zusammenschliessende Auskunft ist der Kunst vorbehalten, die hinterher den ganzen Prozess am knappsten verdichtet ausdrücken wird — dem grossen Drama, das seiner Bestimmung nach, auf die Masse zu wirken, auch die Gesamtwerte der Masse vom feinsten bis zum rohesten Menschentyp am ehesten in sich sammeln kann.

Aber so lange wir es nicht haben, bleibt uns nichts anderes übrig, wir müssen uns bescheiden mit den primitiven Elementen, aus denen es, wie früher schon, auch jetzt wieder hervorgewachsen wird; und in denen die Lebenswilligkeit und Lust, die zum Drama drängen, ihre ersten vorläufigen Formen einzig zu gewinnen vermögen; denn es wäre kein Grund einzusehen, warum der grosse ewige Kreislauf, nach dem ein neues Leben stets ein neues



Zum Fingang. Variete will, heute sich einmal nicht vollziehen sollte: und dieses neue Variete dann wieder die neue Kunst; und diese neue Kunst dann wieder das neue Leben, von dem jenes zuerst ausging.

Die einzige Möglichkeit, dass das Variete in die Linie eines Sportes von grossem circensischen Stil überlaufen könnte, der nach dem furchtbaren Beispiel Roms der einzige gefährliche Gegner der Kunst ist, darf nicht bestehen; oder wir müssten eben jene Frage nach einer Überentwicklung und daraus folgernd nach einem mehr oder weniger schnellen Niedergang der modernen Kultur bejahen und uns dadurch selbst verneinen.

Wir werden uns hüten; und ausserdem nahm und nimmt das Variete bereits ganz ersichtlich eine Wendung von seiner Entwicklung zum Sport weg und zur Kunst hin; wobei ich vorweg bemerke, dass ich nicht etwa so sehr das litterarische Brettl meine, sondern gerade Erscheinungen wie die Barrisons, die Saharet, die Loïe Fuller und vor allem natürlich die Yvette Guilbert, die mit ihren eminent kulturellen Reizen die Schaulust der ganzen Grossestädte auf sich ziehen und eine internationale Katharsis in einer Weise auslösen, von der man unbedingt rückschliessen muss, dass diese Schaulust so rein ästhetischer Natur ist, dass sie sogar auf die Befriedigung gewisser moralischer Restneigungen freiwillig verzichten darf. Sie können auf der Bühne ganz ausschliesslich nackte Menschlichkeit sein, bloss mit ihren Schönheits oder Grössewerten drapiert und wirken doch: ein Geheimnis, das sonst nur um die mystische Macht zu sein pflegt, die vom Drama, von der Tragödie und Komödie ausgeht, die wir wieder hätten, wenn es gelänge, jene Wechselbeziehung zwischen dem modernen Publikum und denen, die modern zu

ihm tanzen, singen, sprechen, kraft eines Stoffes in ein trauriges oder lustiges Symbol zu bringen und dieses Symbol dann im Konflikte handelnd und gegenhandelnd auftreten zu lassen. Zum Eingang.

Doch wir stehen noch nicht am Ziele der Bewegung und müssen deshalb hübsch ruhig da bei ihr verweilen, wo sie noch das Variete von heute ist.

Freilich darauf kommt man immer wieder zurück, wenn man über sein Wesen nachsinnt: Das Bedeutsamste an ihm ist, dass es zeigt, wie Dionysos von neuem hinter dem Dasein steht und treibt, dass es ihm bereits gelang, die Masse aus den Häusern und von der Strasse weg vor eine Szene zu führen, deren wachsende Kunst nicht wie die des Theaters in alten klassizistischen Formen erstarrt ist, oder in bloss ephemeren, nicht weiter ausbildbaren naturalistischen stockt, sondern eine frische sprudelnde Beziehung zur Menschheit nimmt, die noch zuckt von dem Leben, dem sie eben entnommen, und so reich an Möglichkeiten der Metamorphosen scheint, wie dieses selbst sich entfalten kann.

Noch steckt das Variete mitten in der Bewältigung des Profanen. Noch berührt es nur dumpf und ihm selber unbewusst den einzelnen Menschen mit den grossen inneren Erkenntnissen der Zeit, wie sie sich unseren Besten in stillen Denk und Schaffensstunden offenbaren. Aber das darf nicht Wunder nehmen oder gar bedenklich stimmen. Abgesehen davon, dass auf ihm auch bereits Linien gesehen, Töne gehört wurden, die eine aufwühlende Steigerung des Niederen waren und dessen rein Menschliches hinaufführten zum Erhabenen, ist diese vorläufige Vorherrschaft des Profanen sogar gut. Denn sie durchsetzt das

Zum Eingang. Variete mit einer solchen Fülle von Körperlichkeit und sinnlicher Wucht, giebt ihm so viel ursprüngliche Leidenschaft, dass der geistige Drang, wenn er einmal ganz und ausschliesslich die Führung seiner Entwicklung übernimmt — und das kann in einer so geistig bewegten, zwischen den schärfsten intellektuellen Gegensätzen schwankenden und darum zur Klarheit verlangenden Zeit gar nicht ausbleiben — um so volleren und besseren Thon knetbar zu seiner Verfügung hat. Wäre das nicht der Fall, dann dürften wir gar bald und leicht in mumienhaft dürre, posierende Abstraktionen mit ihm geraten, die gleich wieder hinsterben, weil ihnen der nährende Boden fehlt. So aber wird immer wieder das rote wirkliche Blut hinüberströmen und die konkrete Rundung blühend erhalten können.



UND ausserdem ist diese profane Durchsetzung des Variete <sup>Das</sup> ja so erklärlich. Woher kommt es, wer sind seine Eltern? <sup>Vagabunden-</sup> Gehen wir dem Stammbaum nach, so weit er etwa das ver- <sup>tum.</sup> gangene Jahrhundert durchwächst, und wir werden die allerge-  
nügendste Erklärung haben.

Das Vagabudentum der fahrenden Leute, der von der Gesellschaft Ausgestossenen und auf die Strasse Geworfenen hat es begründet. Zu toter verbürgerlichter Zeit fanden sie sich zu Wandertruppen zusammen, alle, in denen noch persönlicher Freiheitrieb und die Freude an einer ungebundenen Lebensführung wach war. Diese Bankisten, diese Seiltänzer, Kunstreiter und Reiterinnen — und es waren schöne Frauen darunter, wie die berühmte Tournière — diese Trapezkünstler, Bildererklärer und Spassmacher der reisenden Zirkusse und einzelnen kleinen Jahrmarktsbanden waren diejenigen Amerikaner unter uns, die im Lande blieben und denen jeder praktische

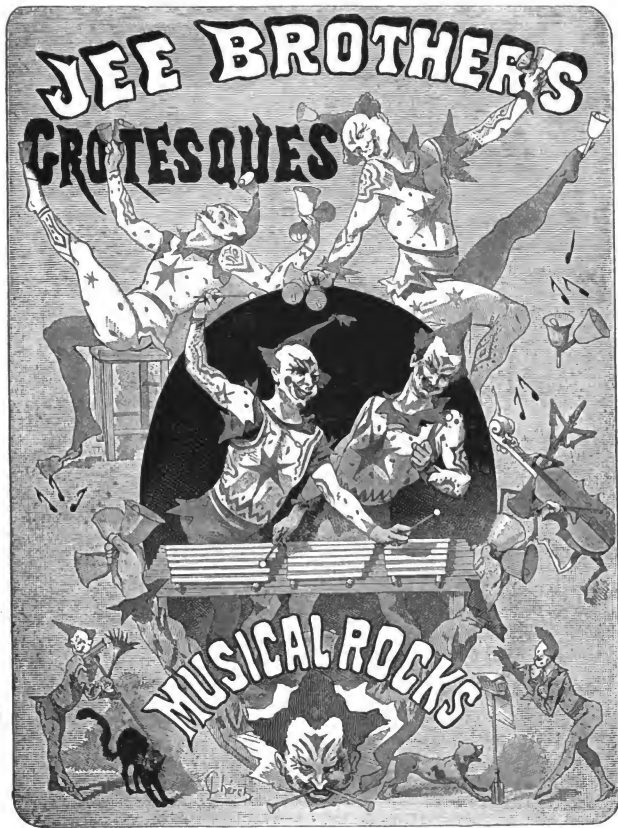
**Der Zirkus.** Erwerbssinn fehlte, aber dafür ein Stück echten romantischen Künstlerbluts im Leibe steckte. Ihre Darbietungen, ihre Art zu „arbeiten“, muss vom fachmännischen Standpunkte ausgezeichnet gewesen sein; gerade, weil sie so durchaus ungeistig war. Es ist rührend zu lesen, wie man von Ort zu Ort



Seiltänzer aus der Zeit des Directoire.

zog, wie man am Stadthor erst Halt machte und der Herr Prinzipal oder die Frau Prinzipalin dann zunächst zur Behörde ritt, um die Permission zu erwirken. Hatte man sie, und man bekam sie wohl stets, da jede Unterbrechung des armseligen Eintagslebens willkommen sein musste, so fuhr man ein und bei

Englische  
Musik-Clowns  
nach einem  
Plakat von  
Chéret



THE  
PUBLISHED  
AND  
MILWAUKEE

einer Herberge vor, begab sich dann aber sofort an den **Der Zirkus.** Aufbau, indem man in gleichen Abständen Pfähle einschlug und Waschleinen herumzog, für die Zuschauer kleine Bierfässer heranrollte und mit Brettern zu Sitzen verband: die Manege war fertig. Bis zum Mittag musste die Arbeit gethan sein, da es jetzt hiess, zur einzigen Reklame die „Parade“ durch die Strassen der Stadt zu reiten. Nachmittags war dann die Vorstellung; oder auch abends bei „altgermanischer Beleuchtung“, die aus angezündeten Haufen von Sägespänen bestand. Und am anderen Tage ging's dann oft schon wieder weiter.



Bildereklärer nach Gavarni.

Dem Volke, und namentlich gerade dem deutschen, war mit einer derartigen Befriedigung seiner Lebenslust vollauf genüge gethan. Wer seinen Daseinzweck nicht nur in der allmorglichen Suppe und der allnächtlichen Zipfmütze sah, der hatte daheim den schönen begeisternden Idealismus der Dichtung und las in seinem Schiller mit Sehnsucht und unterdrückter Wut von grossen Männern und Helden wie Karl Moor im Plutarch. Und wem es in der engen Studierstube auch nicht zeitlebens behagte, wem der Kopf allzu heiss wurde, und wen es riss, seinen Idealismus zu leben, der ging wohl zu Grunde darüber. Manch einer, der sich den Freien und Fahrenden der Beine wie des Geistes zugesellte, mag innerlich wie jener junge Jurist Léotard empfunden haben, der seine Karriere daran gab, ein berühmter Luftgymnastiker wurde, unter





Der Zirkus.

anderem — wohl aus Verachtung des Lebens — den Todes- Der Zirkus.  
sprung erfand, und, wenn er gefragt wurde, warum er nicht in  
der braven Bürgerlichkeit sich redlich nährend geblieben sei, zur  
bezeichnenden Antwort gab: „Weil ich da oben an meinem



Die Parade.

Trapez weniger hässlich bin“. In dem Wort liegt das ganze  
Wesen der Zeit, die von Schönheit so gar nichts ahnte und, wenn  
ihr das zum Bewusstsein gekommen wäre, sich ihrer selbst hätte



*M<sup>lle</sup>. Filippina*

*Dama Cavalizza*

*alla Compagnia*



*Tournaise*

*Cette Ballerina*

*L'Académie Tournaise*

schämen müssen: Mit dem Rum, den ein Grabbe Tag für Tag <sup>Die Hässlich</sup> hinabgoss, suchte sich eine ganze Generation zu betäuben. <sup>keit der Zeit.</sup>

Dann kam die Eisenbahn und zugleich mit ihr ein wenigstens etwas regsamerer, gestaltungssüchtigerer Geist.



Léonard.

Immerhin ist die bekannte Karikatur aus den vierziger Jahren, die darstellt, wie Reisende sich nur in Polster von Meterumfang eingnäht auf die ungewöhnliche Fahrt zu begeben trauen, für die damalige Kulturfeigheit traurig bezeichnend genug.

Theater und  
Tingeltangel-  
stil.

Die Leistungen der Manege wurden nun teilweise auf die Szene selbst verlegt; die Szene selbst wird langsam zum Tingeltangel; und umgekehrt bekam der Cirkus, der mehr und mehr stehend



Nach Gavarni.

wurde, Theatercharakter: Ausstattungsstücke, Feerien und Pantomimen gab man auf dem geharkten Sande; indes das ernste Schauspiel immer mehr zu Pathos und Pose entartete; und neben ihm die Oper und das grosse Ballet, wie es durch die beiden Taglioni seine Vollendung fand, dem Geschmack des Publikums am meisten ent-

sprach; während später, als Richard Wagner kam, für alle diejenigen, an denen er eindrucklos vorüber ging, sich durch Offenbach die Operette fand. Im übrigen wurde Wien durch die beiden Strauss ganz zur Walzerstadt und gerade wie Berlin zur Lokalpossenstadt. Und einzig Paris schlug sich mit dem Cancan in den Rythmus, dessen juponisierende Verwegenheit die moderne Grossestadt umgreift.

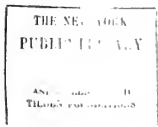
Im Cancan wurde der Geist des Variete zuerst tumultuarisch entfesselt. Dionysos, der grosse Gott des Lärms, mischte sich unter die Tänzer und Tänzerinnen und gab ihnen den Mut, den einfachen Gegentanz zu den gewagtesten Bewegungen zu steigern, wie er dem Hellenen



Nach Gavarni.

Die  
Barra-Truppe





den Kordax, dem Italiener die Tarantella, dem Spanier den Fandango Der Cancan. und dem mittelalterlichen Deutschen den Kötzen eingegeben hatte.

Doch eigentlich vergleichen wird man ihn wohl nur dem Kordax können. Die wüsteren Tänze der anderen Rassen sind bloss ihre Volkstänze, auf die stärkste geschlechtliche Form gebracht, deren ihre Beziehung zwischen Mann und Weib oder die erotischen Beziehungen, die ein einzelnes Weib zum Kreise ihrer Zuschauer nahm, fähig waren. Kordax und Cancan stehen schon wieder über dem Geschlecht und bedeuten den chaotischen Lustausbruch einer Masse, die von dem jagen den Verlangen gepeitscht wird, dem Gefühl der allgemeinen Zusammengehörigkeit von sich selbst aus den Ausdruck zu geben, den es durch das Drama noch nicht erhalten kann. Im Cancan des Volkes rast sich derselbe Sturm und Drang körperlich aus, in dem geistig seine jungen Dichter ihren Untergang und damit die Erlösung finden. Und wie diese Erlösung eine von Leiden ist, aus Unfähigkeit zur reinen goldenen kindlichen Freude, so übertäubt das Volk im Cancan den Schmerz, den ihm das tägliche Leben mit seinen hässlichen Zufällen schlägt und hält den Wirbelwind des gemeinsamen Fatums in rauschenden Linien fest. Im Cancan wird die erste rohe Regung der Masse Ereignis, über die gemeine





**Der Cancan.** Wirklichkeit fortzukommen und zu einer höheren hin, im Cancan offenbart sich das erste heimliche Bedürfnis, ein Dasein in Schönheit und Schwung zu haben; noch ist jeder einzelne nicht



Kamevalistische Cancanscene nach Gavarni.

viel mehr als ein Vieh, doch in der Zusammenstimmung aller klingen die Schreie dieser modernen Satyre und Mänaden hinüber in den bakchischen Ruf, der wieder aus der Seele der Mensch-



Die Cancan-  
linie nach  
einem Plakat  
Bradleys



heit kommt, gepresst erst, dann immer voller und jubelnder: Der Cancan das Leben ist nicht tot, es lebe das Leben!

Bald genügt es nicht mehr, diesen Überschwang selbst zu entladen. Die Ahnung regt sich in der Menge, dass die Lust stärkere und nachhaltigere Befriedigung erfahren wird, wenn sie als Schaulust gestillt wird. Und in allen denen, die das Vermögen haben, sich irgendwie vor der Menge hervorzuthun, die den Übermut und den Schmerz des Volkes in einem besonderen vorbildlichen Masse in sich aufgespeichert fühlen, bricht das Bewusstsein durch, das so etwas wie künstlerisches Pflichtbewusstsein ist, dem Volke von sich und seiner rhythmischen Kraft mitteilen zu müssen. Die Linie des Cancans kommt auf die Szene, zwingt das Publikum in ihre fanatische Suggestion, die von keiner Moral mehr, nur noch vom heiligen Leben weiss, und die Bühne kann langsam den Stil des modernen Variete annehmen.

Man sucht oft abzustreiten, dass die Kunst unserer Danseusen von einem versteckten geistigen Willen belebt ist und schiebt ihnen gern die schlaue Absicht zu, auf ein Parkett von jüngeren oder älteren Faunen und Silenen, die bloss des Dionysos Begleiter sind, nicht auf seine eigenen Inkarnationen in der Menschheit wirken zu wollen. Die allgemeine Psychologie des Varietepublikums wie die Ästhetik, auf die man am Ende den Varietestil bringen muss, widerspricht dem. Der Tanz ist noch nie, oder nur in sehr schlaffen Zeiten, die Äusserung einer einzelnen Persönlichkeit und ihrer Interessen gewesen; während sich sonst in seinem Metrum der Rhythmus des ganzen Volkes und seiner Lebenswilligkeiten fängt. Welch ein unendlicher Sinn

Der Cancan. liegt nicht der Sage von den Willis zu Grunde, jenen Bräuten, die vor der Hochzeit jungfräulich starben, also auf Erden ihre Bestimmung nicht fanden und nun zur Nachtzeit als gespenstische Wesen im Tanz jene Glut ausrasen müssen, die dem Gatten bestimmt war. Unsere Danseusen haben etwas von diesen Willis und sie tanzen die allgemeine Lust des Lebens, die es von sich selbst aus nicht los werden kann.

Dann möchte man wenigstens abstreiten, dass die Lust etwas anderes als eben Lust, Leichtsinn und Oberflächlichkeit sei, dass unter ihr der ganze Qualenaufbruch innerster Gewalten der Seele sich tobend verstecke. Seit Nietzsche ist ein derartiger Einwand eigentlich freilich überhaupt nicht mehr zu beachten, seine Psychologie der hellenischen Dionysien gilt von jeder Lust-äusserung starker Epochen; und dass diese Psychologie in unserer Zeit gegeben werden konnte ist schon ein Beweis, dass sie auch und gerade von uns gilt. Aber ich habe einen Einblick in die ganz und gar unlitterarischen Memoiren der Rigolboche, einer berühmten Cancaneuse der sechziger Jahre gethan und da stehen Sätze, die von dem Selbsterlebnis ihrer Kunst aus so unmittelbar gross geprägt sind, dass sie mitgeteilt werden müssen, zumal sie dem Vorwurf der Ungeistigkeit unserer Tänzerinnen glänzend begegnen und beweisen, wie durchaus im Gedanken die Absicht der neuen Orchestik steckt oder wie diese doch vom Gedanken begleitet und unwillkürlich geleitet wird.

„Der Cancan hat nur ein Synonym . . . die Wut.“ Das Wort wirft sie so einfach hin, eine ganze Freske der Geschichte menschlicher Leidenschaften entrollend, wo ewig die Liebe mit dem Hass, die Lust mit dem Leid sich verwechselt.

„Einer meiner Freunde hat mich darauf aufmerksam gemacht, dass der Cancan ein Produkt der französischen Revolution sei . . . Der Wille im Cancan.  
ich weiss es nicht . . . doch ist er in Wahrheit ein freier Tanz“: Aus Strömen von Blut musste die Lust geboren werden, die Ablösung des geleckten zierlichen Menuets und der anderen französischen Gesellschaftstänze, von denen Heine einmal sagt, dass sich in ihnen nur Egoismus beurkunde, keiner wolle mehr den andern amüsieren, jeder sich zeigen — Und sie konnte nur geschehen, wenn die Kultur, die das Menuet geschaffen, dahin sank . . . Diese Rigolboche tanzte die gewonnene Selbständigkeit des Individuums. Von ihr wird gegolten haben, was von allen den bedeutenderen Erscheinungen des Variete gilt: sie sind keine Reproduzenten mehr, sondern ursprüngliche Schöpfer mit dem Ziel plastischer Wirkung und somit für den Dichter ein Modell wie jede Äusserung des unmittelbaren Lebens, nur dass in ihnen selbst bereits eine Summe solcher Äusserungen auf eine ästhetische Einheit gebracht ist.

Die Rigolboche sagt darüber:

„Im gegebenen Augenblick und ohne zu wissen warum, muss man düster, schwer und traurig sein . . . dann plötzlich ausfahren . . . wütend werden . . . wie wahnsinnig . . . Oft auch muss man alles zu gleicher Zeit sein, sich betrübt zeigen und ausgelassen wild, ernst und toll, gleichgültig und leidenschaftlich . . . kurz, man muss man selbst sein.“

Und weiter, wie sie menschlich ihre Kunst auffasste, diesen Satz, dessen Inhalt sich so tragisch in jede Künstlerexistenz mit ihrem beständigen Widerstreit von kleiner Wirklichkeit und der bezweckten grossen Illusion schiebt:

Der Wille im  
Cancan.

„Ich kämpfe gegen meine banalen Instinkte, wenn ich tanzen soll . . . ich fürchte gewöhnlich zu werden und es an der Begeisterung fehlen zu lassen, zu der es mich so mächtig reisst.“

Und über die Art der Resonanz, die sie im Publikum hat und in der Welt:

„Ich liebe den Beifall der Menge, nicht etwa weil er meiner Eigenliebe schmeichelt, sondern weil er Lärm macht . . . ich

wünschte, wenn ich tanze, dass ein Gewitter heraufzöge, dass der Donner rollte und die Häuser ein-

stürzten . . . ich möchte einen so unermesslichen Lärm, dass selbst Helden sich entsetzten . . . das

Gedröhne der Glocken von Notre Dame möchte ich . . . Erdbeben und Vernichtung . . . das jüngste Gericht — wenn ich tanze . . .“

Dionysos spricht mit einer Macht aus diesem Weibe, vor der die Angst des Restmenschen, der noch nicht wagt, sich aufnehmen und tragen zu lassen von dem allgemeinen Tumult, sondern zittert und zagt, in ein feiges Gewinsel dahin-

stirbt. Noch ist es Satan Dionysos, der den Hexensabbath der Bewegung liebt und eine Lust je mehr, je wüster sie ist.









Vom Tanz  
und Tanzstil.

**A**BER mit dem Durchbruch des Temperamentes allein ist nicht genug gethan, es muss in eine Form gezwungen werden, an der man es erkennt, wo es immer sich äussern mag.

Wenn vordem eine Tänzerin auf der Bühne, und es war meist die höfisch höfliche Opernbühne, zu besonderem Ruhme gelangte, so verdankte sie, wie die Fanny Elsler mit ihrer zierlichen Cachucha, die Marie Taglioni mit ihrem etwas lebhafterem, aber immer noch glatt exekutierten boleroartigen Tanze — einzig die Lola Montez scheint ihren persönlichen Hochstaplerinnenstil auch in den Beinen gehabt zu haben — diesen Erfolg meist ihrer Bravour, ihrer aufs Aeusserste Feinste Graziöseste ausgebildeten choreographischen Technik.

Mit dem modernen Variete und dem ganzen Cancanstil, <sup>Der Cancan-</sup> <sup>stil.</sup> der es bezeichnet, ändert sich das und das Leben kommt wieder zu seinem unmittelbaren Recht. Die Menschheit will sich selbst tanzen sehen — wie das in einer Epoche, die sich unter der langsam durchsickernden Einwirkung ihrer geistigen Führer zu einer befreiten selbstherrlichen Weltanschauung durchringt, gar nicht anders sein kann: der Rhythmus des allgemeinen Kulturclans muss nunmehr die Darbietungen der Szene beherrschen. Und die Spannung, die jetzt ausgelöst wird, ist denn auch nicht mehr so sehr die des artifiziellen Bedürfnisses im Publikum, vielmehr die, welche in ihm durch die Aufspeicherung einer Menge neuer dunkel empfundener Gefühlswerte gewitterschwer erzeugt worden war.

Die ersten, die mit entzückenden Blitzen in die schwüle Atmosphäre hineinsprangen und die Luft, in der alte und neue Moral noch gegen einander grollten und sich funkensprühend rieben, zu schmetternden Strömen entladen halfen, waren jene fünf jungen amerikanischen Damen, die unter dem Namen der Five Sisters Barrison Leben nach dem alten Kontinent brachten.

Da lernte so manch einer, der sich bis dahin mit den alten Vorurteilen herumgequält hatte, in seiner Einfalt die Vielfältigkeit der Dinge begreifen und dass es nur darauf ankomme, die Wirklichkeit zu greifen, wo sie sich greifen lässt. Wenn ein paar Girls das wagten, sich über alle Überlieferungen des löblichen Anstands und der Sitte hinwegzusetzen, heidi! — wie that sich da erst dem Manne das Leben in bunter Ungebundenheit leuchtend auf.

Im Ernst, die Barrisons haben ein Stück Lebenslust in

Die Elve Europa frei gemacht; nicht das beste schönste würdigste Stück —  
Sisters aber immerhin, selbst das kann oft noch dankenswerter sein als  
Barrison



Die englische Linie.

Photo. Nadar.

Lebenslust; und in der „Zeit nach Schopenhauer“, wie Freund Scheerbart sagt, da wo sie eben anfangen zu werden, war es tatsächlich dankenswerter.

Übrigens meine ich auch nicht etwa, dass es ausschliesslich die plastische Dokumentierung der Barrisonischen Jupomoral, dieses schamhaft schamlose Spiel mit dem ganzen unteren Spitzenwerk gewesen, die das allgemeine Entzücken gewirkt habe. Das wäre schlimm gewesen. Die brüllende Freigebung der verhüllten und unverhüllten Nudität beweist nie, dass ein Volk in seinem sexuellen und damit auch moralischen Leben wahrhaft frei ist. Sie beweist sogar viel eher das Gegenteil: dass das betreffende Volk innerlich so

Lona Barrison





gebunden ist wie nur eben möglich und deshalb jede Profanation des Geschlechtsmysteriums nach aussen hin gierig wie ein seltenes Fest betrachtet, das mit einem wahrhaft plebejischen Barbarismus gefeiert werden muss.

Die Five  
Sisters  
Barrison.

Gewiss haben sich über die Barrisons unzählige Plebejer, wie sie sich in allen Gesellschaftsklassen finden, von der Glatze im Orchesterfauteuil bis zum Pomadenkopf im Parterre, tüchtig gefreut. Aber es hiesse den Barrisons selbst, wie dem Volke, Unrecht thun, wenn man diese Art Freude die einzige nennen wollte, die von ihnen ausgelöst wurde. Denn sie unterschiede sich in nichts von der, die vordem die üblichen Tingeltangelesen der Singspielhallen, aus denen das internationale Variete hervorgegangen war, breit und roh entfesselt hatten: Plüschrosen im gefärbten Haar, den Leib in das entsetzliche Korsett gequetscht, irgend ein romantischer Theaterlappen oder eine armselige Balletfahne darumgehangen — so hatten diese Weibsbilder dagestanden, Busen und Trikotbeine gezeigt und mit geschminkter Sentimentalität ihre Lieder gesungen, ihre Tänzchen gezeigt. Zwischen diesem noch dazu nicht reinen, sondern verirrten Makartstil und dem polternden Tragödenpathos der „ernsten“ Bühnen war ästhetisch kein Unterschied. Wer dem letzteren nicht widerstrebt, musste, wenn er sich einmal „amüsieren“ wollte, auch an dem ersteren Gefallen finden.

Überwunden wurde dieser letztere, der Mimenstil des Theaters, bekanntlich durch den Naturalismus, die einfach echte Sprechweise. Das Variete, das nie Leben will, weil es das Leben selbst ist und sich somit nicht gut selbst wollen kann, das vielmehr in gerader Linie auf Kunst, bewusste, zugestandene

Die Five  
Sisters  
Barrison.

Vortäuschung eines zweiten unwirklichen Seins ausgeht, kurz auf Illusion, hatte einen ähnlichen Umweg nicht nötig, wenn es jenen aufgedonnerten Tingeltangelstil überwinden wollte. Höchstens die Pariser Cabarets, wo Typen des Lebens, unbemalte Menschen im Strassenanzug, so wie sie hereingekommen, das Podium betreten, zeigen diesen naturalistischen Zug. Und auch an die Yvette Guilbert wäre zu denken, die aus diesem Cabaretstil ihre grausam grosse Wirklichkeitswucht entwickelte, die freilich von der blossen Naturnachahmung so entfernt ist, wie ein Shakespearesches Drama.

Aber das eigentliche Variete setzte gleich einen bewussten, oft raffiniert zusammengestellten Persönlichkeitsstil, einen Zusammenklang von Tanzrhythmus, Liedmetrum, Kostümschnitt und Farbe, Tracht der Haare und was sonst noch alles in Frage kommt, an die Stelle.

Und da waren eben die Barrisons ziemlich die ersten, die die veränderte Notwendigkeit, unter der das Variete nur noch bestehen konnte, mit einem gewissen inneren Zwang empfanden, dessen Gesetz allenthalben in der Luft lag. Wie man den Secessionsstil bekam — oh Du entsetzliches Wort! —, so mussten auch auf der Szene diese zieren Linien sich einstellen. „Une inspiration!“ hat der Schöpfer der Barrisons gesagt — übrigens einer der Menschen, die am wenigsten unter den Typ des Restmenschen fallen, die ich jenseits des litterarischen Bewusstseins und als blosser Instinkte kennen gelernt, — als man ihn fragte, wie er auf ihre Idee gekommen sei. „Une inspiration! J'ai vu passer dans la rue cinq petites filles portant le même costume et qui se suivaient. Je fus frappé de leur gentillesse. Je me dis que ce

qui m'avait plu à la ville plairait également à la scène." Grosse Kunstwerke haben ähnlichen Zufälligkeiten ihre Entstehung zu verdanken. Die Five Sisters Barrisons waren natürlich noch keines, aber doch schon eine Studie zu ihm, ein Versuch, den das Leben, das wieder zur organischen Einheit drängte, mit sicherem unbeirrten Tastsinn vor das Publikum stellte.

Die Five  
Sisters  
Barrison.

Sie waren entzückend mit ihren kindlich schmiegsamen, schnippisch fahrigen Bewegungen, die in so lustigem eckigem Lingerlongerloutakt aus dem spitzenrauschenden Froufrougewühl hastig herauslugten, mit ihren hellen und oft ein wenig schrilligen Kleinmädchenstimmen, ihrem vertraulich wissenden Lächeln und dem goldblonden Haar, das einfach gescheitelt und gewellt um die lieben Gesichter lag.

Lindner hat in seinem erschöpfenden Buche ihre glänzendste Ästhetik gegeben; und dass es gleich eine ganze Ästhetik der modernen Linie werden konnte und daneben noch auf vielerlei Fragen der modernen Dichtung Auskunft gab, ist bezeichnend genug. Wenn man nun aber die fünf jungen amerikanischen Damen gefragt hätte, ob es wahr sei, dass sie Poe, Mallarmé und Maeterlinck tanzten, Rops und T. T. Heine und noch manchen anderen Sternenfreund der Kultur des Jahrhunderts — sie würden wohl ein einziges Mal ein wirklich dummes Gesicht gemacht und auch nicht im entferntesten gehaut haben, wie das gemeint sei: bitte, wer sind die Herren? Aber gerade diese Ungeistigkeit bei aller sonstigen Frühreife ist der Beweis ihrer Echtheit und das Zeichen, dass sie ein organisches Produkt sind, dass ihre Art zu singen und zu tanzen eine feste unabweisbare Beziehung zu anderen Erscheinungen des Lebens hat, eine



Die Five Nabelschnurverbindung mit der allgemein gebärerischen Werdekraft. Der Weltgeist nicht nur, auch der Zeitgeist, sein geliebtes Kind, das er voranschickt, ist überall; und hier offenbarte er



Baby Loua.

sich ästhetisch in dem Geschmack fünf hagerer Mädchen, die aus ihrer Hässlichkeit — denn so und nicht anders musste man sie in einer Zeit zunächst empfinden, die nur die Fettpolsterung des Frauenleibes liebte — plötzlich eine bejubelte Schönheit machten. Die Vorahnung künftiger Schönheitsbegriffe siegte zum erstenmale — hervorgestiegen nicht aus den Ateliers der Maler und Bildhauer, sondern aus dem dunklen wogenden Leben.

Dann hat Lindner über ihre Moral gesprochen und ihre Wirkung, die so unendlich verschieden ist von der hergebrachten rohen geistlos zotigen der verflossenen Tingeltangeldamen, unendlich feiner und im Kern freilich obszöner — wenn man Perversität überhaupt so nennen darf — auf die Formel der Unschuldspose

gebracht. Und die trifft sie. Die Barrisons tanzten in der That die Sünde, während es schien, als ob sie die Tugend tanzten, die so keusch ist, dass sie sich sogar in Spitzenhöschen zeigen kann. Freilich tanzten sie nicht schreiende blutrote mordende Sünde, sondern alle ihre irisierenden Heimlichkeiten, die nicht aus der Brunst kommen, vielmehr aus der verfeinerten Lasterhaftigkeit letzter Kultur. Und in ihren Songs handelte denn auch nichts von wilder begehrender Unzucht, aber es wimmelte darin von lieblichsten Anzüglichkeiten. Allerdings wurden die wiederum mit so viel Anmut und Schalkhaftigkeit vorgebracht, dass der Ekel, den sonst wohl früh verderbte Kinder üben, garnicht aufkommen konnte. Wenn sie damit anderseits auch auf jede Grösse grundsätzlich verzichteten, wie sie vom Laster und seiner künstlerischen Gestaltung sonst mit geführt wird. Denn den Barrisons fehlte die Rasse. Was sie hatten, war ausschliesslich jener schmale englische Stil eines bewussten anämischen Prärafaelismus, der im Grunde zahm und feige ist, und den einzig nur Beardsley in die Formen grossartiger Verderbtheit zu bringen gewusst.

Nur die Lona Barrison hatte so etwas wie Temperament, sie, die einzige vollblütige unter den Schwestern. Zumal später zeigte sich das, als sie sich von der Truppe loslöste und allein auftrat. Wenn sie dann hoch zu Ross auf die Bühne geritten kam und zur Entkleidungsszene ihre obszönen Lieder sang, wirkte sie wohl auf Augenblicke wie eine wüste Göttin der Schamlosigkeit, der alle Verderbnisse vertraut und freund waren. Aber sie wirkte nicht nachhaltig, hatte nicht fest sich einprägende Bildkraft und man behielt das Gefühl, die alte Pose der Unschuld ist jetzt bloss umgesetzt in eine Pose der Schuld;

Die Five  
Sisters  
Barrison.

und die ist immer reizlos, kleinlich. Zumal sich noch obendrein zeigte, dass das frühere Stülgelühl, das sich in der Anordnung und Vereinheitlichung der Gruppe erwiesen hatte, auch an diese gebunden war. Lona Barrison erfand wohl unglaubliche neue Tricks, namentlich kostümliche, aber sie waren oft geradezu geschmacklos und näherten sich schon wieder stark der von ihr mit überwundenen Tingeltangelform.

Lin . get lon . get. Lu . cy... lin . get lon . get. Loo,  
How I love to lin . get. Lu . cy... lin . get 'lon . get you,  
Lis ten while I sing... Ah, pro . mise you'll be true,  
Lan . get lon . get. lon . get lin . get. lin . get lon . get. Loo

Sidney Jones.

Die Barrisons, als Gruppe, erfuhren eine ganze Reihe von Nachahmungen. Aber keine wirkte wie die Urbilder. Nur die Madcaps wären vielleicht hier zu erwähnen, die die eine tollköpfige Tricknote der fünf Schwestern aufnahmen und selbstständig und zu ihrer eigenen machten, nur dass sie sie noch weit robuster, gaminhafter herausbrachten, als es den Barrisons in ihrer Elfenhaftigkeit überhaupt möglich gewesen wäre. Ein Stück altenglischen Übermutes steckte darin, wie diese vier Mädels jungenhaft schreiend auf die Szene stürmten, unter unglaublichen Verrenkungen die verrücktesten, verschrobensten Stellungen einnahmen, bei denen man nie wusste, wo die eine in diesem

Glieder und Leiberknäuel anfang und die andere aufhörte — bis **Die Madcaps**, sie dann wieder unter Lärmen und Lachen davonstiebt.

Der englische Tanz, wie ihn rein, in seiner fast feierlichen Lustigkeit diese so ganz und gar unfeierlichen Madcaps überhaupt nicht vorführen konnten, war mit den Barrisons selbst eigentlich schon wieder überwunden. Der Grund? Nun, man verlangte im breiten Publikum bald nach einem stärkeren volleren Genuss, als ihn diese Barrisons mit ihren anämischen Formen auf die Dauer geben konnten; geradeso, wie sich das Zentrum der modernen Kunstbewegung vorher schon nach den rassigeren Ländern Europas hinüber verschoben hatte und namentlich Burne Jones sehr bald als unendlich wässrig, fad, langweilig empfunden wurde.

Als Erscheinung sind die Barrisons im Grunde die einzigen gewesen, die dekadent gewertet werden konnten. Wenigstens, wenn man von ein paar Nebenerscheinungen absieht, wie die Darstellung sogenannter plastischer Posen durch die Suzanne Duvernois, die rubensdicke fleischrassige entsetzliche



Die Madcaps.

Photo, Stebbing

Insen Ward, an der nur der Skandal wirkte, und andere, die allzu deutlich auf den römischen Pantomimus hinweisen und die



Die Ward.

Photo: Reutlinger.

Sittenverderbnis, die ihn einst ermöglicht hatte. Abgesehen davon, dass diese Posen künstlerisch für uns nur klischeehaft wirken konnten. Das Wort sagt eigentlich schon genug. Eine starke, gefühlsherrliche Zeit, wie die unsere, will das nackte Weib im Leben oder hinaufgeführt zur vollendeten Plastik — alles andere ist wieder Makart, nicht verirrt diesmal, sondern, was noch schlimmer ist, bewusst angewandt. Nein, wir danken für diese mit Blumenguirlanden umwundenen, Brillanten geschmückten trikotnackt ausgestellten Frauenleiber, die sich zu einer Klingerschen Statue verhalten wie vom Standpunkte der Bekleidung ein Krinolinenungeheuer zu einem fließenden Frauengewande unserer Tage. Dass ein Weib einen schönen Körper hat, ist noch kein Kunst, kaum ein Modellwert. Ganz ab-

gesehen davon, dass die meisten Poseusen diesen schönen Körper noch nicht einmal hatten, sondern nur wohl proportioniertes, wenn nicht gar künstliches gepolstertes Fett. — Noch



Eugénie  
Fougère



schlimmer wirkten, noch näher legten die Parallele zur **Posen**.  
Niedergangsartistik des Cäsarenreiches die sogenannten Damen-  
imitatoren; nicht die grotesken natürlich, wie Brunin, die



Die Duvernois.

Photo Keutlinger.



Rassen. oft einen unendlichen Humor auslösten, sondern die ernsten, die „schönen“ vollgebauten jungen Männer, die mit Eunuchen-

bewusstsein ihr Geschlecht verleugneten und sich dekolletiert im Spitzenhemde zeigten.

In einem so perniziösen Sinne dekadent waren die Barrisons natürlich nicht. Aber ihr Stil wirkte auf die Dauer als blosse Täufelei und verflatterte wie die leichten geträllerten Liedchen, die sie sangen. Er berührte bloss die Oberfläche des Menschheitsempfindens und drang nicht in das heisse innere Leben ein. Schwerer aus diesem heraus fühlte man schon den oft prachtvollen Nationaltänzerinnen nach, die alsbald die Szene beherrschten; grosse üppige Schönheiten sah man, schwere und dabei rasende



Die Fathme.

Photo Boyer

Bewegungen zugleich. Ich erinnere an die Spanierinnen Otero, Guerrero und Tortajada, an die Russinnen Labounskaya und



Die Otero.

Photo. Reutlinger.

Der Kosaka. Tortjanskaja; namentlich die letztere, berühmt ist sie nie geworden, besass eine ganz ungeheure rassige Wucht; und eine



Der Kosaka der Geschwister Rappo.

tanz der Fathme könnte man hier erwähnen mit seiner stummen stoischen Glut.

Aber alle diese Erscheinungen, die die Verkörperung der

Stimme, die in wunderbarer Harmonie zu ihrem kraftvoll gedrungenen Körper und dem massigen stumpfrogenblonden Haar stehend, durch ihre eigenartig dumpfglühenden anfeuernden Aufschreie recht eindringlich zum Symbol für die quälend fanatischen Süchte ihrer zahllosen Brüder und Schwestern im Slaventum werden konnte. Dann das Rappopaar, das den harten stampfenden russischen Zweitanz, den Kosaka, zeigte. Auch den orientalischen Bauch-



Die Tort-  
janskaja.

Die Tortjanskaja

Leidenschaft sind, bildeten — namentlich in der ethischen Beziehung — noch nicht den geraden Gegensatz zu den Barrisons, die als Ausdruck der pervers verfeinerten Gefühle

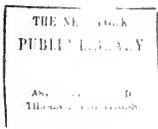
Vom Tanz des Gesellschaftsmenschen, der nicht mehr auf einen grossen, sondern nur einen spitzen Reiz reagiert, unbewusst so recht die Ironisierung einer kraftvollen Leidenschaft waren.

Das that erst der Tanz der Saharet, die unter allen Künstlerinnen der lebenden Linie denn auch ganz allein dasteht.



Die Saharet  
nach  
Lenbach





THE NEW YORK  
PUBLIC LIBRARY

ASTOR  
LENOX  
TILDEN FOUNDATION

AN dem Abend, da ich sie zum erstenmal sehen sollte, war Saharet. mir ein Satz eingefallen, den man von einer berühmten Tänzerin des Empire gesagt: „Que tous ses pas étaient des sentiments.“ Der Satz hatte von allen Tänzerinnen so ziemlich gestimmt, die ich gesehen — vorausgesetzt, dass es gute Tänzerinnen waren. Und da ich die „sentiments“ liebe, freute ich mich auf die Saharet, die die alte allgemeine Erfahrung um eine hoffentlich schöne bereichern und sie so von neuem bestätigen würde.

Aber ich hatte das Gesetz der Kehrseite vergessen und dass im Schosse jedes Gedankens, jeder Vorstellung im Grunde schon das Gegenteil ruht:

Was war das? Gleich die ersten Pas der Saharet schienen so vollständig dieses Gegenteil von allem bis dahin Gesehenen, von allen „sentiments“, allen Gefühlswerten, wie sie die anderen Tänzerinnen ausgelöst, das Gegenteil von allem über die Schwelle des körperlichen Bewusstseins getretenen, das noch nicht einmal



Saharet. die kleinste Nuancierung jener sonst immer erfahrenen Formel möglich war.

Man sieht die Saharet tanzen, tanzen . . . kann man das überhaupt tanzen nennen? Man erinnert sich der Otero, die man nicht allzulange vorher wieder gesehen und findet keine Beziehung zwischen dieser und jener. Und die neue Formel will nicht kommen . . .

Endlich, blitzartig, ein Bild, eine vage Ideenassoziation zwischen dem seltsamen Wesen da oben und irgend einer mondainen Silhouette vor einem, einem brennendem Parfum, und man hat den Satz: Eine Wand, dick wie die Schlossmauer der Sündflut, trennt die Saharet von allen anderen.

Das ist es, die anderen erzählen uns im Grunde immer nur von dem geheimnisvollen unentrinnbaren schlimmen Reiz der Eva, die ihren Apfel verspeist und nun sah, dass sie nackt war. Die als Lilith in steiler Vermessenheit den Cherub von dem Angesicht des Dreimalheiligen in ihre sündig süssen Arme riss. Die sich als Esther siebenzig Tage lang in Spezereien badete und salbte, um Gnade vor den Augen des Königs zu finden. Die als Herodias das blutende Haupt des Mannes, den sie liebte, auf silberner Schüssel trug; und die heutzutage mit dem alten Blick Luzifers, dem Auge hohnlachenden Stolzes, der noch im Falle triumphiert, in Gestalt jener bekannten Tänzerin nackt durch den grossen glänzenden und mit elegantestem Herrenpublikum gefüllten Saal eines grossen Etablissements der elegantesten Stadt Europas schritt.

Das ist es, diese Saharet tanzt uns den Menschen vor dem Sündenfall.



Die  
Cancanlinie  
der  
Saharet

Photographic Hieber.

THE NEW YORK  
PUBLIC LIBRARY

ASTOR LENOX TILDEN FOUNDATION  
1155 N. 4TH ST. N. Y. C.

Ihr Tanz weiss nichts von Evascham, denn sie hat die Seele, Saharet, die nur aus ihrem Blute kommt. Sie weiss von nichts ausser sich und fühlt sich in reinem Einklang mit der Welt der Einfältigkeiten, die sie umgiebt.

Die Saharet kennt nicht Liliths Verwegenheit, die dem Höchsten trotzen, noch Esthers Klugheit, die verlocken will, um zu beherrschen.

Weshalb sollte sie herrschen? Sie ist ja niemand unterthan!

Die Saharet kennt auch nicht die delirante Keuschheit der Herodias, die sich in der nur getanzten Orgie austoben will und den Geliebten lieber grausam dahinoftert als sich ihm hingiebt.

Fremd sind ihr die Begriffe, die eine Keuschheit und Unkeuschheit unterscheiden.

Fremd ist ihr auch die lästernde Sünde Luzifers. Fremd die liebesrasende Wut, mit der sich eine Rasse in ihrem Tanzen austobt. Fremd die Pseudonaivität, das engelhaft englische Spielen mit Sünde und Liebe, wie es die Barrisons übten, kokett den Rand der Bühne entlang ziehend, vor der tausend Menschen Dasselbe dachten.

Wie käme die Saharet dazu, ein Scheinbild von dem posieren zu wollen, was ihr heiliges Wesen ist: Unschuld, Unberührtheit, Unbewusstheit? Nicht die himmelblaue Unschuld des Backfisches natürlich, sondern die rosenrote des erwachenden Weibes. Ihre Bewegungen, jede einzelne, springen auf wie Knospen, in jener Jähheit, mit der über den Frühling in einer Nacht der Sommer wohl kommen kann. Doch meist ist sie sogar noch ganz Kind. Nur hin und wieder glaubt man das Rätsel zu verstehen, dass diese seltsame Frau selbst schon ein Kind haben kann.

Saharet. So wurde und blüht sie, unschuldig wie die reine warme Himmelsluft und die von Blütenstaub bedeckte Blume. Plötzlich fand sie sich auf dieser Erde, die vollkommen für sie ist, da sie keine Qual kennt, die sie hinein in das Leben tragen könnte. Sie ist unangekränkt von den bösen blassen Gedanken, die uns wie gespenstische Feinde umschleichen. Sie hat auch keine schweren Füsse und ist ganz geartet nach Zarathustras Wunsch vom aus sich rollenden Rade.

Und vor lauter Freude über diese Welt begann sie wohl zuerst zu tanzen; und das Gefühl ihrer eigenen Leichtigkeit machte ihr immer grössere Freude, immer ausgelassener und lustiger schiesst sie umher und möchte am liebsten den zwinkernden Sternen über ihr mit der zierlichen Zehe einen Nasenstüber geben. Sie springt herum wie toll, ihre schlanken Beine, die graziösen Füsse wirbeln durch die Luft, dass man sie von einander nicht mehr unterscheiden kann, sie wirft das entzückende Köpfchen mit dem büscheligen Waldmenschenhaar ausgelassen nach hinten über, und plötzlich streckt sie ihr Bein kerzengrade in die Luft, dass es über diesen kapriziösen Kopf herausragt und dreht sich auf dem anderen Bein schnell wie ein Brummkreisel immer rundherum.

Doch in allen diesen Ausbrüchen der Wildheit ist nichts von Leidenschaft oder gar von Geschlecht.

Ihre Bewegungen, wenn Leib und Beine strampelnd nach vorne fliegen und Kopf und Haar nach hinten, erinnern oft an jene ersten entzückenden kleinen Zeichnungen von Fidus, auf denen neckische Wesen, man weiss nicht, ob Jünglinge, ob Jungfrauen, in einem tollen nicht selten ulkigen Übermut

über die Frühlingswiese springen. Wie denn ihr Kopf ganz Saharet. Fidus' „Lustkopf“ ist.

Oder man sehe einmal im Leben so einem kleinen kräftigen Kerl von fünf, sechs Jahren zu. Wie er plötzlich mit lautem Geschrei auf die Erde fliegt, mit Händen und Füßen um sich schlägt, dann wieder aufspringt, die Arme kerzengrade von sich ausstreckt und mit unheimlichen Huihuiiiiiiii-tönen solange in der Runde herumschnurrt, bis er schwindlig wird und lachend wie ein Mehlsack auf die Erde plumpst. Das ist ein kindliches Spiel, aber es hat ganz die Bewegungen der Saharet. Und wenn er ihre fabelhafte Gelenkigkeit hätte und ausserdem über ihre künstlerische Masshaltung verfügte — er würde mit derselben Lust wie sie den grossen Split und Spagat machen.

Beide handeln ganz aus demselben Antriebe und zu demselben Zweck: sie wollen sich ihrer überschüssigen Lebenskraft entäussern, die das Glück ist. Nichts anderes ist ja das Glück, als das Bewusstsein seiner Kraft — und sei es der Kraft zum Entsagen, wie die Schwachen glauben. Der gefallene Mensch mit der Erdschwere entäussert sich ihrer als Napoleon oder Christus. Das Kind, das noch in seinem Garten Eden lebt, indem es Kapriolen macht. Und die Saharet, die Leichte und die von „vor dem Sündenfall“, indem sie ihre schlanken biegsamen Glieder herumwirbeln lässt und dazu ein Lachen lacht, so frisch und glücklich, wie es alle Menschheit einst im Paradiese gelacht.

Dieses Lachen ist eines — ich möchte sagen ohne Hintergrund. Wie wenn einer lacht, der gar nicht weiss, dass man auch ernsthaft oder versunken oder gar traurig sein kann. Wie

Saharet.



Photo, Georg Busse.

Der spanische Tanz der Saharet — von Lenbach veranlasst und ihrem Wesen widersprechend.

wenn einer lacht, weil ihm das Lachen Spass macht, nichts als <sup>Saharet</sup> Spass. Und weil ihm das Tanzen gefällt, und weil ihm alles gefällt, und weil er nichts kennt, das ihm nicht gefällt.

So tanzt die Saharet jene Gefilde der Seligen, wo keiner nach Mann und Weib fragt.

Und etwa zu fragen, ob sie nun dezent oder indezent sei, wäre sinnlos; das sind zwei Worte, die auf sie angewandt, keinen Klang und keine Bedeutung haben.

Sie tanzt für sich. Sie tanzt nicht, um zu locken. Ihre Beine stossen nicht in das Publikum hinein, sie zeigen sich sehr, aber zugleich wieder gar nicht und haben das Gegenstandslose eines lyrischen Gedichtes, das mit den Lerchen jubelt. Und so tanzt sie erst recht nicht, um einen fressenden Schmerz, den das Leben schlug, im Wirbel zu ersticken, noch um ein hetzendes Glück zur Fieberhitze zu treiben. Sie tanzt für sich.

Doch eine richtige kindlich kindische Freude zeigt sie, wenn sie gefällt. Und wenn sie von der Szene glücklich herunterlacht, dann hat sie wohl jene Momente, bei denen man den Menschen ahnt, der trotzdem in diesem elbischen Wesen steckt. Und dieses Menschliche ist dann das Allerschönste an ihr, weil es die Verbindung schlägt zu einer Sphäre, die uns so gut wie verloren gegangen und die die Saharet mehr noch und stärker hat als wir anderen alle, die wir aus dem stickendheissen Maschinenraume unseres Lebens zu ihr kommen, aus dem Gewirr der Millionen Räder, Treibriemen, Hebel und Druckapparate, um uns angesichts ihrer leidenschafts und gedankenlosen wilden Fröhlichkeit wieder in die Urheimat versetzt zu fühlen, wo das Lamm noch neben dem Wolf schlief, oder in jene



Saharet: Knabenzeit des Menschengeschlechtes, als der kleine Dionysos noch mit seinen Pantheren spielte und nicht ahnte, dass sie ihn einst, gekoppelt zum Gespann seines Wagens, im Zuge des grossen Überschwanges und grossen Untergangs über die Welt führen sollten.

Jetzt hat dieser schäumende Zug bei uns Halt gemacht und unsere Zeit ist beladen mit Lust und Erhebung, mit Qualen, Lastern und tiefen Verbrechen. Wenn eine Saharet diesen allgemeinen Jubel finden kann, so muss eine Stimmung um die Menschheit sein, die vom einzelnen beweist, dass es noch von Sehnsüchten nach rückwärts in ihm zuckt, von Verzagtheiten und Anfechtungen, die sich in der Allgemeinheit noch nicht zu dem starren unbrechbaren Willen gefunden, das Leben zu der grossen Form auch wirklich zu sammeln, die seiner harrt. Der Einzelne fürchtet die Wirklichkeit noch, die sein Kulturmaterial sein sollte, er scheut vor ihr zurück, denn sie könnte ihn zerdrücken, er weiss auch noch nicht recht, was er mit ihr anfangen soll und wozu; er fühlt wohl die ungeheure Notwendigkeit auch durch sich gehen, aber sie reisst ihn noch nicht mit sich, wirft ihn noch nicht jauchzend auf das Leben, dass er es forme. Und so zerreibt ihn dieser Zwischenzustand, macht ihn mürbe, zweifelnd, fragwürdig. Gepresst gesteht er sich den Wunsch ein: Wenn man doch wenigstens einmal wieder unbefangen sein könnte und so übermuthstoll wie dieses lachende Kind da oben, das seinen Cancan tanzt — denn auch die Linien der Saharet sind, ästhetisch genommen, Cancanlinien — und nicht weiss, welch furchtbare Formen er annehmen und dass er all die Begierde, alle Verzweiflung, alle die so qualvoll ausbrechende

Inbrunst zu neuem Leben in sich vereinigen kann, unter der **Saharet** wir leiden.

Die Erlösung kann nur vom Drama kommen, das die Menschheit gewaltig und ringsher zusammenreisst.

Das Wesen der Saharet ist jenes lyrisch selbstverständliche konfliktlose des Volkslieds.



Photo, Bieber.

Loie Fuller.

**D**AS Wesen der Loie Fuller, der anderen Tänzerin, die aus dem allgemeinen Cancanstil einen bedeutenden Persönlichkeitsstil herausbildete, ist gleichfalls lyrisch. Aber ihre Linien, die schon in der Zeit, da sie nur den einfachen von ihr geschaffenen Serpentintanz vorführte, der Farbe zu opfern schien, sind mit ihrer letzten Entwicklung geradezu priesterlich-feierlich geworden. Auch sie waren ursprünglich Cancanlinien, nur wundervoll abgerundet und abgetönt zu durcheinandergleitenden Regenbögen der Gewandung; das Froufrou schien sichtbar geworden in einem Rausch von Rot, Gelb, Grün, Blau, Blaurot, Rotgelb, Gelbgrün, Grünblau und all den anderen unzähligen Übergängen und Mischungen; und die unendliche Kunst der Loie Fuller bestand schon damals darin, dass sie es verstand, den Wechsel der über sie eilenden Farbenströme mit ihren eigenen Bewegungen genau in Übereinstimmung zu bringen und zu halten. Heute sind diese ursprünglichen Cancanlinien nur



Die Serpentina-  
linie der  
Loie Fuller  
nach einem  
Plakat Chéret's



noch im Umriss ihres Tanzmasses erkennbar und im übrigen **Loie Fuller.** gebündigt geradezu von der Magie einer Meisterschaft, in der sich Apollo offenbart, sie steigen hinauf wie ein schwellender Pään und haben eine steile hochgeschwungene Ornamentik, die wirkt, wie die reinste Skulptur. Zwischen ihrer Bewegung und der einer echten Pariser Cancaneuse ist derselbe Unterschied, wie zwischen Klinger, mehr noch Vigeland, und etwa Gavarnis Art, die cancanierende Bewegung mit dem Strich zu fassen.

Dieses Beispiel zeigt schon, dass das gebändigte Leben, das hinter ihren Figurationen steckt, jedoch kein abgetötetes

ist. Die Fuller stilisiert nicht, aber ihre Art, die Gewandung wogen zu lassen, stilisiert sie, die Einheit von Künstler und Mensch, der nicht verloren gegangen. Und in ihrem tanzenden Körper, wenn er sich noch so sehr zur Ruhe, ja zur Steilheit zwingt, zittert dieselbe nervöse Psyche, die in den Nasenflügeln der „Salome“ bebend liegt; nur ganz selten einmal hat sie einen



Photo. Boyer.

Loie Fuller. Moment, der von Ferne an ein bewusstes Ästhetentum erinnert und geschnitten sein könnte aus dem Gemälde eines bewusst hieratischen Künstlers. So wirkt sie feierlich, wie das unmittlere Leben feierlich wirken kann, ein Himmel, der im Sonnenuntergang brennt, oder im Mondglanz silbern geistert.

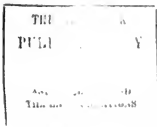
Der Übergang von der Impression zur Plastik, denn der ist es, den ihre Entwicklung bezeichnet, wird schon angezeigt von den Themen, die sie jeweilig ihren Tänzen zu Grunde legte. Früher tanzte sie die Lichtwogen des „Feuers,“ die schlagende Lohe des „Feuermeers“, das tausendfarbige Geriesel einer „Johannisnacht“. Heute tanzt sie den „Erzengel“ und hat für jeden Plastiker einen fast schon michelangelesken Modellwert; es giebt Bilder von ihr, die an die Sibyllen des Giganten erinnern — freilich nur in der bäumenden Form, nicht im schrecklichen Tantalideninhalt; die Verzerrung kennt Loie Fuller nicht, wohl die Verschleierung; aber auch diese kann monumental wirken.

Es ist wesentlich und bedeutsam, dass der Übergang zur Plastik gerade von derjenigen Danseuse instinktiv gefunden wurde, die nach der ganzen Entstehung und Äusserungsart ihrer Kunst die engste Beziehung zur modernen Malerei haben muss. Ihr Impressionismus, wie er aus der Wiedergabe einer Anzahl von Reizen gebildet ist, schliesst die Katharsis aus, die die Zusammenfassung aller objektiven Reize eines Kunstwerkes in einen einzigen subjektiven ist. Der Impressionismus kann immer nur wieder eine Reihe von Eindrücken veranlassen, und folgen sie sich so dicht aufeinander, dass sie als Einheit empfunden werden, so zeigt das eben, dass der Impressionismus als Prinzip aufgegeben war und an seine Stelle irgend ein Stilprinzip getreten

Die hieratische  
Linie der  
Lofo Fuller





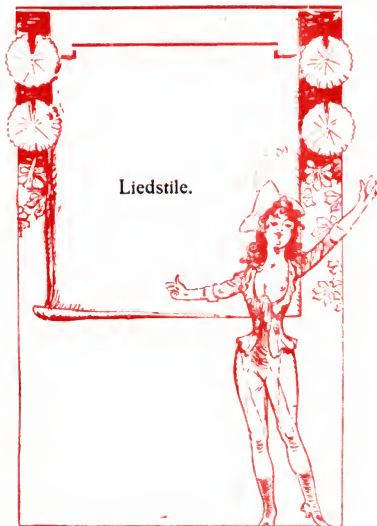


sein muss; doch bereitet der Impressionismus eine derartige Stilkunst vor, schafft ihr die Möglichkeit und ist so gewertet eine Primitivität, ein Varietemoment der Malerei, das die Aufgabe stellt, die besagte Anzahl Reize, oder vielmehr die Anzahl Punkte, die die Reize veranlassen, zu einer neuen Linie zu verbinden. Die Bewegungen der Loïe Fuller, momentweise festgehalten, zeigen, wie diese Aufgabe in der Realität — und eine solche können ja die Darstellungen auf der Szene für jeden schöpferischen Blick und im besonderen für das malerisch sehende Auge nur sein — gelöst wird; und zwar giebt ein einzelnes fixiertes Moment den Augenblickstand der Entwicklung vom Impressionismus weg und die Lehre, wie ein einzelnes Detail nunmehr zu behandeln sein würde; während der allgemeine Unterschied zwischen der alten flitternden Art der Loïe Fuller und ihrer jetzigen schwingenden die Entwicklung selbst versinnbildet, den Gradmesser gewissermassen abgiebt, der anzeigt, wo wir gestern in der Behandlung des Farbflecks standen und heute stehen können.

Intellektuelle, moralische Beziehungen lassen sich bei der Loïe Fuller so gut wie gar nicht finden. Man könnte noch unterstreichen, dass sie thatsächlich nur ästhetische Wirkungen des bezwungenen Lebens auslöst, und nicht etwa sexuelle des unbezwungenen, das noch verlangt, und dass sie die vollständige Entäusserung des Frauenleibes durch die Kunst ist und nur als herrlich bewegte farbige Fläche reizt. Aber das ist nach allem selbstverständlich: mit der Loïe Fuller dürfte die lebende Linie auf der Szene des Varietes da angekommen sein, wo nur noch ihre Umsetzung in das grosse Kunstwerk möglich ist; beziehungsweise ihre Verwertung bei und zu demselben — mag es nun der

**Lofe Füller.** Skulptur angehören, oder der Malerei, oder dem Drama, dem sie durch das Mittel der beiden ersteren den dekorativen Hintergrund und Rahmen zu geben hätte. Eine Überbietung ist vorläufig wenigstens kaum mehr möglich, zumal das Rohmaterial, das sie liefert, so schon unendlich reich und mannigfaltig ist und bis jetzt im Verhältnis zu dieser Stofffülle eine eigentlich geringe Bearbeitung erfahren hat; wenn auch der ganze sogenannte Sezessionsstil von der Cancanlinie lebt, mag er sich nun rein äussern oder angewandt in den Räumen und an den Geräten des Seins — noch ist er erst der Versuch einer Sammlung zur Einheit und die bedeutenden und bleibenden Erfolge müssen noch kommen.





Vom Lied  
und Liedstil.

**D**OCH zur Linie tritt der Laut, das Wort. Schon die fünf jungen amerikanischen Damen sangen. Die spanischen und russischen Tänzerinnen waren nicht alle schweigsam — und wäre es nur das Kastagnettengeklapper der ersteren oder das Sporenstampfen und Händeklatschen der zweiten, mit dem sie sich begleiten. Die Saharet lachte. Und nur die Loïe Fuller war stumm und genügte sich selbst als Bewegung.

Das Wort ermöglicht die Veränderung und Bereicherung des blossen mimischen Ausdrucks ins Ungemessene. Der Tanz ist schliesslich immer Tanz: seine Variationen sind abhängig von der Verschiedenheit der angeborenen Temperamente und der Sinnlichkeitsäusserungen einer ganzen Rasse oder einer einzelnen Persönlichkeit. Während das Wort die Unterschiede der Weltanschauung aufwirft und ausspricht, was die Linie nur andeutet: es ist der nächste Übergang zum Drama.

Das Wort als Varietement ist das Lied; als unmittelbarer

Vom Lied  
und Liedstil.



Nach einer Zeichnung von J. Wely

**Vom Lied und Liedstil.** Ausdruck des allgemeinen Lebens das Volkslied von seiner reinsten innigsten Form, die es wertlich schon zur Kunst stellt, bis zum Gassenhauer, der sehr unrein sein kann; und als mittelbarer



Phot. Scolik.

Der Salonstil der Anni Dierkens.

Ausdruck, bestimmt für die Szene, das Couplet. Das ist zeitlos und an kein einzelnes Volk gebunden — wie das Variete selbst. Wilde Völker haben es, in einer wüsten Schreiarart allerdings, von der uns die amerikanischen Niggersongs ein noch sehr civilisiertes Beispiel geben. Die Chinesen haben ihre meist sehr obszöne Theehauslyrik. Die Japaner ihre Geishagesänge. Der dithyrambische Takt der Hellenen wurde bei den Dionysosfesten bis zur Tonkarikatur verzerrt. Die Römer besaßen ihre Cantica. Die Germanen ihre Bardengesänge, die in der Trunkenheit oft durchaus profaniert

worden sind. Später können wir sogar Namen von Couplet-dichtern nennen: von François Villon ab bis zum Jahrhundert der Béranger, Heine, Bellmann, Bruant, Xanrof und Wedekind.

Die modernen Chansonieren, auch die französischen, haben

Anna Held



Photographie Keutlinger.





nicht die Lieder der Dichter ihrer Zeit gesungen — teilweise weil sie dieselben ihren Melodien auch garnicht hätten unterlegen können, da sie als hohe Lyrik gedacht oder von Empfindungen getragen waren, wie sie nur litterarische Einzelmenschen haben, nicht das Volk, vorläufig wenigstens nicht. Textlich begnügte man sich infolgedessen mit einer Fortführung des alten Tingeltangelstils; nur dass alle, die es verstanden, aus ihrer Persönlichkeit eine bestimmte Figur zu machen, sich auf irgend einen neuen Typ zu bringen, die alte Lied und Chansonart äusserlich und innerlich ins Moderne transponierten, vor allem die falsche Sentimentalität wegliessen und an seine Stelle einen immer ehrlichen und oft geistvollen Cynismus setzten. Kostümgefühl kam hinzu, nicht selten Geschmack; die Mode, die von sich aus schon immer strenger, schlicht-einheitlicher wurde und den aufgenähten Plunder langsam wegliess, benutzte man gut, wandte Farbenskalen an, die wohl zusammenstimmten; oder



Photo. Reutlinger.  
 Anna Held, zur Abwechslung einmal schmachtend.

Vom Lied  
und Liedstil.



Die Polaire.

Photo. Stebbing.

man übertrieb auch mit einem gewissen Hohn die alte Mode; Gesichter sah man, moderne Gesichter, denen man anmerkte, dass Erlebnisse aus ihnen sprachen, selbst gewonnene Lebensanschauungen, die die alte Moral von sich aus, ohne von den geistigen Bewegungen der Zeit etwas zu wissen, abgethan hatten; delikate Körper, delikate Gesten, wie man sie selten sieht . . . Und wir haben eine ganze Reihe von interessanten Erscheinungen des auf die Bühne gestellten Lebens, die wie die weiblichen Personen eines grossen Dramas unserer Kultur an uns vorüberziehen und

eigentlich zu schade sind, um mit dem kurzen Ruhme ihrer Jugend zu sterben; so dass wirklich zu wünschen wäre, dass unsere Maler und Dichter sie auf die Bühne ihrer Kunst hinübernehmen und sie dort ewig machen.

Sogar Deutsche sind darunter, die sonst, sobald sie irgendwie bedeutend sind, eine Scheu haben, sich und alles, was von Schönheit und Reiz an ihnen ist, einem Publikum zu zeigen — es sei denn in Rollen des Daseins ernst gemessenen und edelsten Seins, wie es die Poeten lieben. Freilich unterdrückten sie ihre Rasse und die sogenannte deutsche Eigenart ist denn auch noch nicht auf das Variete gekommen. Die fesche Annie Dierkens hat einen starken Stich ins Pariserische und die lustige strahlend schöne Anna Held ist durchaus Kosmopolitin geworden. Die wüste Polaire dagegen, mit dem Gassengesicht, die hat diesen Elan des französischen Tons, und die ganze Unzucht ihrer Nation wirft sie in ihren Chansons ins Paterre. Und erst recht die freche Fougère, die so lasziv



Die Fougère.

Photo. Reutlinger

ist, dass sie garnicht einmal

Vom Lied  
und Liedstil.

sexuell zu kommen braucht, und die die höhere Gemeinheit — als die sich ihr überbrausend gesundes, ich möchte sagen trächtiges Naturell vorerst nur zeigen kann — in jeder ihrer kapriziösen Gesten hat; frech, das ist wirklich das einzige Wort, das sie kurzweg bezeichnet: wie sie in einem übertrieben kurzen Kostüm auf der Szene steht, mustert, und dann jäh, plötzlich, nach einer Einleitung, die in einer oft minutenlangen aufreizenden Pause besteht, zu ihren verrenkten Bewegungen in ein schrilles Chanson ausbricht.

Es könnten noch eine ganze Reihe Namen hier genannt werden, deren Trägerinnen alle irgend eine Note aufweisen, die das moderne Leben wohl, aber die moderne Kunst noch nicht hat. Nur die eine schöne Cavalieri will ich wenigstens erwähnen, die vor ein paar Jahren auf den europäischen Varietes neapolitanische Volkslieder sang und so in etwa eine musikalische Gegenerscheinung zu den orchestrischen Künsten der verschiedenen Nationaltänzerinnen bot, das schönste Weib vielleicht, das auf der modernen Szene gestanden.



Cavalieri



Photographic Kautlinger.



**I**M übrigen aber sammelt eine einzige Frau in ihrer Persönlichkeit, was ein Weib nur aus der Zeit auflesen und vor das Publikum stellen konnte. Es ist die Yvette Guilbert.

Yvette  
Guilbert.

Man kennt sie — von der Bühne her und von den Plakaten des Toulouse Lautrec und anderer. Im einfachen weissen Seidenkleide, meist spitz dekolletiert, steht sie da, sehr schlank, mit langen schwarzen Handschuhen, die Hände im Schosse gekreuzt, das Kinn und die Nase ein wenig und schräghin nach oben gereckt, die Augen halb geschlossen, das Haar rot:

Par un clair de lune  
Nous nous somm's connus . . .

singt sie, die Essenz französischer Sentimentalität, mit der verglichen das deutsche Schmachten noch eine Brutalität ist. Aber sie selbst hat nichts Gleitendes, Sinkendes dabei, und vor allem nichts Himmelndes. Wenn sie die Lippen schliesst, zuckt es wie überlegener Hohn zu dem Text darüber, sie scheint die Sentimentalität zu persiflieren, indem sie sie äusserlich bis zum



**Yvette** Letzten durchführt. Ihre Linien sind zu stolz, zu reich und zu **Guilbert.** kühn, die ganze Erscheinung zu zäh und kräftig, als dass man



auch nur einen Augenblick glauben könnte, sie schwache in ihrem Herzen mit. Und man fühlt, diese Frau hat sich allezeit festen Boden unter die Füße verschafft und Raum für sich mit den schönen starken Armen; einmal war sie vielleicht ein hysterisches Mädchen, aber es ist lange her und auch nur einmal; doch von jener Zeit her kennt sie den Überschwang, der nicht gross und trunken schwärmt, sondern leise selig anbetet; und lächelnd legt sie wohl seinen Gefühlsgehalt in ihr Chanson

Sur la butt' fleurie

On sentait l'printemps...

Denn es ist ganz sonderbar, was plötzlich bei dieser Stelle des Chansons mit ihr vorgeht.

Alle Kraft ebbt ab von ihrer Gestalt. Alles wird jetzt wirkliche Weichheit, Hingebung, Verklärung — sie hebt die Arme ein wenig und kreuzt sie über der Brust . . . sie singt nicht mehr, tief wie aus unendlichem Hingerissensein spricht ihre Stimme:

Comm' tes yeux sont grands...

und alles, was es je auf Erden an Liebesversunkenheit in mond- Yvette  
beschiedenen Frühlingsnächten gab, klingt aus ihren Tönen . . . Guilbert.

Doch dann, es scheint als risse  
sie sich gewaltsam los von ihrer  
Stimmung, dann geht es über  
ihr Gesicht wie ein hässliches  
Erwachen in regnerischer,  
grauer, schmutziger Morgen-  
frühe, ein Erkennen von allerlei  
Hässlichkeiten, bis dahin unge-  
gahnt —

Oh ce cœur sans tache  
Tu l'as immolé . . .

Und wenn nun das Chanson  
zu Ende ist, war es ein ganzes  
Schicksal von einer, der es just  
passierte, der nur nicht das  
Herz darüber brach, aber an  
der der Ekel und die doch so  
süsse Erinnerung frass, bis sie  
ihren Schmerz in eine Welt-  
anschauung rettete, der nichts  
Menschliches mehr fern . . .

Oder die Yvette Guilbert  
tritt vor und verkündet mit  
einer harten Stimme, die klingt  
wie ein schriller verzweifelter  
Befehl: „Rosa la Rouge“ . . .

Es ist das schauerliche Chanson des Aristide Bruant, das



Photo. Camus.

Yvette unter dem Titel „A Montrouge“ im ersten Band „Dans la Rue“  
Guilbert. steht und die Lebensweise einer Dirne verworfenster Art und  
ihres Zuhälters erzählt.

Die Yvette singt es von sich aus, mit der Verschiebung des  
Textes in die Jchform:

J' suis Rosa . . .

Aristide Bruant beschreibt das Weibsbild so:

C'est Rosa . . . Je sais pas d'ou qu'a vient

Alle a l' poil roux, eun' têt' de chien

Quand a' passe on dit v' là la Rouge.

A Montrouge.

Und Steinlein zeichnet sie so. Eine furchtbare Gestalt aus  
dem dunkelsten Paris. Doch die Yvette singt: „J' suis Rosa . . .“  
Und sie ist grösser als Bruant und Steinlein. Sie wächst  
über die Impression hinaus und ist das Leben selbst. Mit der  
wildem grausamen Selbstherrlichkeit einer blutrünstigen Tigerin,  
die auf Raub ausgeht, tritt sie heran, schwer, hoch aufgereckt, dann  
widerscheu, wie kriechend das weibgewordene Symbol bestialischer  
Urtriebe, die nur noch als Verbrechen durch unsere Kulturzeit  
schleichen dürfen:

J'ai les cheveux roux, un tête d'chien

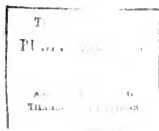
und man weiss, wo man sie gesehen, irgend wo in der Nacht,  
auf dunkler flackernder Strasse, da, wo die Metropole sich  
in ihre Vorstädte verliert. Oder wenn man von einem Raubmord  
las im Norden Berlins, im Osten Londons, beim Gedanken an  
Jack the Ripper, der die Dirnen schlachtete, hat man ihre Gestalt  
visionär gesehen. Sie ist nicht angenehm und nichts für  
Menschen, die das sanfte Leben lieben. Auch dann für diese  
nicht, wenn die Yvette Guilbert sie hinstellt und die verborgene

Yvette Guilbert



Si vous croyez qu'ça m'amuse,  
Vous vous fourrez l'index dans l'œil

(Nérose, P. MARINIER.)



Grandiosität giebt, die alle Untiefen des Lebens durchströmt. Was vom Ästhet in einem ist, empört sich; der Stoff peinigt unerhört: wie die Dirne den Bürger lockt und der Zuhälter ihn mordet. Aber es hilft nichts, die Yvette Guilbert reisst dorthin, wo es lächerlich ist, die Erscheinungen auf ihr Gut oder Böse, Nützlich oder Schädlich, Schön oder Hässlich anzusehen; wo wir im Vieh wie im Edelmenschen das Schicksal spüren, von dem aus wir keine einzelnen Töne, keine einzelnen Akkorde oder Dissonanzen der Weltmusik mehr hören, sondern nur den einen gewaltigen Ton, der über alle Welt in alle Ewigkeit dahin schwillt: die grosse selbstverständliche Berechtigung alles dessen, was ist, weil es ist.

Die Yvette Guilbert ist das Schicksal und gerade in diesem furchtbaren Gedicht hat sie, weit, weit über die blosse düstere Sittenschilderung hinaus, einen ihrer tragischsten Momente:

Et l'endemain l' sergot trou' du rouge.

A Montrouge.

Über der Dirne starres grausames Gesicht mit den weit hinaufgerissenen verlorenen Augen geht bei diesen Worten ein Erzittern wie ein Erschrecken vor dem Blute, das sie auf der Erde vor sich sieht, wie ein inneres Entsetzen. Und mit einem unsagbaren Ausdruck des Schauders, der ihren greuelgewöhnten Sinnen in der Erregung des Augenblicks nicht einmal vollständig zum Bewusstsein zu kommen scheint, sondern mehr unbewusst über ihre ganze Gestalt kriecht, rafft sie das Kleid ein wenig auf — damit sein Saum nicht die rote Lache berühre.

Judith, wie sie das tropfende Haupt des Holofernes in den Sack steckt, ist die Yvette Guilbert in diesem kurzen langen

Yvette  
Guilbert.



Augenblick: die blutige Gloriole der roten Haarfülle um den stolzen Kopf, wilde Entschlossenheit in dem starren Gesicht und über dem schönen halbabgewandten Leibe ein mühsam unterdrücktes schluchzendes Schauern.

Aber plötzlich, nach Verklärung und Verworfenheit, ist sie eine geistvolle, witzige Dame, die uns mit sprühender Satire die ganze „unglaubliche“ Naivität der

REFRAIN

Il a . vait d'bons re . pas Mais son cœur  
n'a . vait pas Pour l'ai . mer de Fan . chon, Co .  
.chon co . chon Oh! le pauvr' pu . tit co .  
.chon!

jungen wohlherzogenen Pariser Damen enthüllt. Und so eines ihrer mit Nonchalance, mit dem verbindlichsten Lächeln vorgebrachten Chansons ist das Bittertiefendste und zugleich Amüsanteste, was gegen die Heuchelei der wohlhabenden Kreise gesagt werden kann. Mit einer Grazie ohne Gleichen plaudert sie die tollsten Dinge heraus. Köstlich, wie sie die betrübliche Geschichte von den vier Studenten erzählt, die sich in ein Mädel verlieben; köstlich, wie sie die Moral von der Geschichte giebt, indem sie das Mädel ohne jedes böse Wort bei der Stelle

Comm' c'était unn' bon'fille  
 Ell' les rendit heureux

dadurch charakterisiert, dass sie mit der unnachahmlichen Miene eines mouton qui rêve fortwährend gutmütig dumm mit dem Kopf ihr „ja“ nickt.

Man könnte noch mancherlei Metamorphosen der Diseuse her-zählen, ihr Karrikaturvermögen



Yvette  
 Guilbert.

Karikatur der Yvette Guilbert und ihres populär gewordenen „P'tit Cochon“ chansons.



Yvette  
Guilbert.

müsste man nennen und anderes. Doch alle die Kostbarkeiten ihrer Kunst weisen schliesslich und im letzten zurück auf das Elementare ihrer Bewegungen und des Weltbildes, das dahinter sich breitet. Dann ist sie am grössten, wenn sie plötzlich in so einem Lied von der Strasse, wie „A Montrouge“, bei einem Ausbruch über sich selbst hinaus zuwachsen scheint und ihr Arm dann in einem grossen Bogen die Luft durchschneidet, als wolle sie ein ganzes Volk mit sich reissen: wenn man fühlt, dass diese ragende Frau die französische Revolution ist und alles, was diese seitdem veranlasst, geschaffen, und dass sie, wie sie, halb Erynnie, halb prophetisches Weib, sich zu uns beugt, mehr geben muss, als ihre eigenen einzelnen Lebensschicksale: wenn diese alle und unsere dazu willenlos zusammengesponnen und verwebt sind zu dem ganzen grandiosen Hintergrund der vordrängenden Menschheit.

Zu der Lust, die die Danseusen und Chansonieren vom Podium herab auslösten, kam gewisslich nicht wieder bloss die Lust der Menge. Sondern unter ihrer allgemeinen Stimmung, soweit sie nicht schon ausgesprochenes Spott und Hohnbedürfnis war, schlichen sich alle die Verfassungen in die strahlenden Häuser, die dem Menschen nur möglich sind: vom arbeitsbreitenden Hoffen bis zur in sich gekrümmten Verzweiflung, vom brennenden Übermut bis zum kältesten abgefemtesten Ekel und Überdruß.

Doch mit der Yvette Guilbert wurden alle diese Stimmungen auf der Szene selbst möglich. Wie sie im Formlichen auf jede Improvisation verzichtete und die übliche leichte librettohafte Rezitation der Chansonieren durch eine neue schwere dramatische

Deklamation überwand, so hing sie im Inhaltlichen neben die komische Maske, die bis dahin die Aufgaben offiziell allegorisiert hatte, die das Variete sich gestellt, die tragische Maske auf, die das alte Theater für sich allein in Anspruch genommen. Und das war eine That — vorausgesetzt, wir bekommen aus dem modernen Varietegeist heraus das grosse Spiel unserer Leidenschaften — die vielleicht allein mit der des Thespis verglichen werden kann; oder aller jener, die einst ihr Teil dazu beitrugen, dass die abstrakte Mysteriendichtung sich mit volklich sinnlichen Elementen durchsetzte. Natürlich besteht der Vergleich nur wertlich zu Recht, nicht artlich; die ungeheure dramaturgische Neuerung eines zweiten Schauspielers brauchte die Yvette Guilbert nicht einzuführen, und dass die Kunst konkret sein soll, wissen wir und sie seit ein paar Jahrhunderten zur Genüge. Immerhin besteht die Beziehung, dass sie ähnlich, wie Thespis einst ermöglichte, dass die ländlichen Dionysien auf den städtisch gebildeten Kulturmenschen wirkten und ihm teuer wurden, für unsere Zeit veranlasste, dass der ernste feinere geistigere Mensch sich notwendig in eine intellektuelle — ethische oder ästhetische — Stellung zum Variete setzen konnte und sogar musste. Dadurch aber schuf sie dann im weiteren Raum für die Dichter, die wieder zum ganzen Volke sprechen wollen, gleichmässig zu allen seinen Schichten, nicht bloss zu den bloss oberen oder bloss unteren, und die nicht danach ehrgeizen, die Premierenkatharsis der Litteratur zu erregen, sondern den glühenden Mittelpunkt der Menschheit zu treffen suchen.

Unter der Einführung der tragischen Kraft durch die Yvette Guilbert litt ihre eigene komische nicht, wie man gesehen.

Yvette Guilbert. Sie hat eine ungemeine Schärfe und Treffsicherheit der Satire und auch ihre Karikaturen sind gut: köstlich, wenn sie als

englische Chanteuse kommt; man erkennt sie kaum wieder, trotzdem sie das Kostüm nicht wechselt, ihre kecke Nase ist plötzlich tadellos praerafaelitisch geworden und das eigene goldene Haar umgibt das weisse schmal gewordene Gesichtchen — eine solche Macht besitzt sie über ihr Mienenspiel; und dann parodiert sie in lustigster Weise das naive Lächeln und die stereotypen kindlich koketten Bewegungen und den Song der five sisters, um zum Schluss mit ihrer unnachahmlichen heftigen Grazie die Lockenfülle in einem Nu zu ihrem einfachen Knoten zusammen zu schlingen und wieder Yvette Guilbert selbst zu sein. Die ist uns am liebsten; und es sagt nichts gegen sie, dass speziell als



Photo, Camos.

Karikaturistin die halbnackte Fougère die grössere Pikanz hat.



Ulz und Ulzstil.

•

Vom Ulk und  
Ulkstil.

**F**REILICH, den eigentlichen Humor vertreten auf der Szene überhaupt die Frauen nicht; sie müssen ihn — wie im Leben — mehr den Männern überlassen, den mannigfachen Figurationen, die der alte Harlekin, Hanswurst und so weiter der Stegreifposse, der Paiaß der umherziehenden Gaukler und der englische Clown des Cirkus schliesslich angenommen hat.

Mit der Komik befindet sich eine Zeit tragikomischer Moral in derselben Verlegenheit wie mit der Tragik. Für unseren Intellekt, für den es keine Schuld mehr giebt, dürfte es logischerweise auch keine Befreiung von der Schuld, keine Freude darüber geben, dass ein finstres Schicksal an uns vorüberschritt, oder dass wir es überwandem. Alles hätte nur Erscheinung zu sein. Aber die Sinne thun dem Geist nicht den Gefallen. Und selbst für den stoischsten Evolutionisten giebt es in der Wirklichkeit immer noch Gründe, die ihm ein unangenehmes oder angenehmes Gefühl bereiten. Das Leben ist nach wie vor

Aristide  
Bruant



Photographie Beque.





Little Tichyp.



voll Schmerz oder voll Lust. Und eine Lebensanschauung, die theoretisch beide wegdisputiert, kann praktisch nur die Aufhebung des Lebens, die Dekadenz bezeichnen; oder aber sie ebnet den Boden für eine neue aufsteigende Art, den Schmerz zu nehmen und die Lust, für eine neue Tragik und für eine neue Komik.

Diesen Übergangszustand der modernen Menschheit drückt im Fall der Komik auf der Szene des Variete der Exzentrik aus, seine groteske Ästhetik deckt sich genau mit der tragikomischen Moral. Die Idealisierung in der Tragödie hiess in der Komödie noch immer Karikatur; und sie wird wohl auch in Zukunft so heissen. Der Exzentrik ist die Karikatur der modernen Menschheit, nach deren Auffassung gerade so wenig etwas ernst zu nehmen ist, wie es etwas Heiliges giebt. Der Exzentrik hat zunächst einmal die Menschheit gleich gemacht, es giebt kein Gefühl, dass er nicht übertriebe, keinen Stand, den er nicht zu der Fratze verzerrte, auf die schliesslich jedes Menschengesicht zu bringen ist. Man beobachte nur, mit welcher brutalen Gleichgiltigkeit das Leben selbst behandelt wird: zwei Kerle treten auf in einem Kostüm, das ein Irrsinn der Tracht zu sein scheint, mit einem angeschminkten und ins Überdimensionale verschrobenen Kopf, wie ihn wohl Markus Behmer zeichnet . . . Arm in Arm zunächst, grinsend und aus einer amerikanischen Pfeife dicke Qualmassen paffend . . . plötzlich, ganz harmlos, fast brüderlich zärtlich, als ob er ihm eine grosse Gefälligkeit erweise, stellt der eine dem anderen ein Bein . . . der fällt zu Boden, und natürlich gleich platt der Länge nach . . . und nun beginnt der eine auf dem Körper des Liegenden und unter beiderseitigem



Der groteske  
Damenimitator  
Bruno.

Vom Uik entsetzlichen Geheil einen wüsten Tanz, die breiten Schuhe und Uikstil. fahren ihm um den Kopf, der Rücken, und namentlich der untere, wird in einer Weise gestampft, dass man meint, schliesslich könne der Körper nur noch eine zerquetschte Masse sein . . . aber siehe da, wie der Tanz zu Ende ist, erhebt sich der Miss-handelte, als ob nichts geschehen sei, nimmt verbindlich den



Litke Carlsen.

Arm seines Peinigers und beide wandeln lächelnd und wolkenpaffend wieder von dannen: c'est la vie. Derlei Scherze und verwandte, wie wenn zum Beispiel in der bekannten und vom rein artistischen Standpunkt aus vorzüglichen Barratruppe die Damen auf ihren künstlichen Babies Trompete blasen, sind eine Identifizierung der Erscheinungen, natürlich die vom ethischen Standpunkt aus scheinbar nur roh und entwertend wirken kann; wenn auch ästhetisch in der Art, wie der Körper zu allen möglichen Anbauten verwandt wird und die Gewandfarben bei aller Schrilheit doch einheitlich zusammengestimmt

sind, oft eine Phantasiethätigkeit zu Tage tritt, die sich durchaus organisch vollzogen haben muss; abgesehen davon, das die Basis

des Komischen immer irgend eine Entwertung ist, wie die des Tragischen irgend eine Erhöhung. Und wenn unsere traditionellen Komödienschreiber nur halb so glücklich wären in der Erfindung neuer Motive wie die Exzentriks in der neuer Triks, dann würde es nicht so erbärmlich bestellt sein um das Lustspiel. Wahrhaft Hogarthische und Poesche Gestalten zogen burlesk vorüber, ich erinnere bloss an den Little Tich, dies kleine schiefwinklige Männchen mit dem roten Riesenkopf und den Langschuhen; oder an die hagere Gelenkigkeit des Littke Carlsen.

Wie zum Tanz so tritt auch hier zur übertriebenen Gestikulation das Wort. Wir bekommen in Frankreich die Komiker und Diseurs wie Polin und den Soldatendarsteller Paulus, in Deutschland Steidl, Reuter. Zeiten, denen ein Aristophanes not

thut und wohl thun würde, brauchen die Satire. Kunst, auch die komische, ist der Sinn für das Wesentliche. Und Satire will das



Paulus.

Photo. Otto.

Vom Ullk  
und Ullkstil. **Wesentliche treffen.** Man sieht, wie nahe sich beide berühren. Aber leider trifft der gesprochene oder gesungene Witz unserer vortragenden Komiker nicht das Wesentliche und man hat, wenigstens in Deutschland, immer die unangenehme Empfindung, dass die bürgerliche Instinktsphäre, an die er sich wendet, doch nur die ist, die morgen durch Blumenthalsche Albernheiten genau so berührt wird. Wenigstens hat keiner auch nur im entferntesten einen Persönlichkeitsstil, der als der eines umgesetzten T. T. Heine empfunden werden könnte. Hier, im Simplizissimusstil, der auch ein Varitestil ist, hätte erst die grosse Komödie einzusetzen.





Brettstile.

Vom  
Brettstil.

**D**IESE Ungeistigkeit, dass der Anschluss des Variete an die grossen Bewegungen der Zeit fehlte und dieses im allgemeinen nur die sinnlichen Neuwerte heraufwarf, nach seinen ganzen notwendig profanen Wesen auch nur herauf werfen konnte, war nicht zuletzt der Grund, der in Frankreich zur Schöpfung des litterarischen Cabarets — aus der Bohème heraus 1880 durch Salis — und in Deutschland zwanzig Jahre später durch Ernst von Wolzogen zu der der Bunten Bühnen führte. In Frankreich bekam man mit Fursy sogar einen Diseur von wirklich profunder satirischer Kraft, der, so lange er seine chansons rosses vorträgt, vergessen machen kann, dass die grosse internationale Komödie fehlt. Doch das Ziel bleibt nichtsdestoweniger, und wenn das moderne Varietemoment nicht täuscht, wird es nur heissen können: jene exzentrische Weltanschauung, die sich durch das Variete aus der Menschheit als der Ausdruck ihres komischen Empfindens losgerungen, auf Typen des Lebens anzuwenden und



Im Cabaret des Quatz Arts





in die höhnende Beleuchtung zu stellen, die unsere Kultur verdient, sobald sie irgendwie eine Schwäche zulässt. Aristophanes, in dem der Sinn für das Wesentliche im Künstlerischen und im Satirischen eines war, hat es so gemacht und er ist gross für alle Zeiten und Hellas mit ihm.

Die grausame unerbittliche Note des Sozialen, die in das Cabaret neben manchen anderen Aristide Bruant hineinrug, bezeichnet die Bunten Bühnen nicht. Man sagt, dass diese Note von der Censur nicht zugelassen werden würde, zumal wenn sie wirklich geisseln

wolle. Aber das ist ein Unsinn, es war noch immer die dankbarste Aufgabe aller agitatorischen Kunst, wenn sie eine Censur umgehen und dadurch doppelt wirken konnte. In Wirklichkeit fehlt uns eben die geisselnde Kraft des Wortes, und weil man sich schämt, das einzugestehen, bemäntelt man die Schwäche mit äusseren Entschuldigungen.

Sonst haben die bunten Bühnen, gerade so wie die Cabarets, im allgemeinen mehr Verwandtschaft mit dem alten Theater in seiner letzten Entwicklungsart, als mit dem Variete. Sie gehen auf das Intime aus, auf den Kneipen oder Salonstil. Das Variete dagegen drängt auf die Wucht der breiten Wirkung. Immerhin weisen auch sie eine ganze Reihe von Varietemomenten auf. Vor allem ist ihnen und ihrem Einfluss die Wiederbelebung

Das Cabaret  
und die  
bunten  
Bühnen.



Fursy.



Severin.

Photo. Beuque.



Olga Wohlbrück, Photo Herwig.

Die der altfranzösischen Pantomime zu danken, die, wenn sie in die Pantomime. dichterische — ich nenne Karl von Levezow — wie darstellerische



Der Conferencier Salzer.

Photo. Herwig

— ich nenne den bedeutenden Severin,

Luigi Spontelli,

Olga Wohlbrück —

Übung irgendwie

moderner Menschen

kommt, eine Art vor-

weg genommenes

Parallelbeispiel des

künftigen Dramas

insofern sein kann,

als die Primitivität

ihrer Morithaten-

struktur manches

von seinem Bau

verrät; abgesehen

davon steht sie,

die stumme

Dichtung, natur-

gemäss jenseits

von gut und böse

und braucht keine

Schuld und Sühne-

fragen dogmatisch

zu erörtern, gerade

so wie der bloss

nachahmende Naturalismus, dessen mutoskopisches Schatten- Die  
spiel sie ist, so dass sie sich im bewusst Unbewussten *Pantomime.*



Photo. Hertwig.  
Tanzduett Bozena Bradsky und Koppel.

mit jenen Fragen abfinden kann, die den kommenden Tragiker  
und Komiker schütteln; den Sinn mancher Geste, mit der das

Andere unbewusste Leben sich mit seiner Problematik abfindet, könnte  
Variete- er von ihr lernen. Dann popularisieren die Bunten Bühnen  
momente im moderne Lyrik. Ernst von Wolzogen und Marzell Salzer sind  
Brettstil.



d'Estree.

Photo. Herwig.

ausgezeichnete Rezitatoren und Conferenciers. Der „Lustige  
Ehemann“ war nett und noch lange nicht so sentimental, wie die

Liane  
Leischner





Lieder, auf die man sonst in Deutschland zu Tausenden herein-  
fällt. Bozena Bradsky ist eine ganz famose und die d'Estrée eine  
harmlos hübsche Chansoniere; und die Liane Leischner hat sogar

Andere  
Variete-  
momente im  
Brettstil.



Liane Leischner. Photo, Hoffert.

rein von ihrem Temperament aus eine so prachtvoll stürmende,  
zornige Wucht, wie man sie selten findet; in manchen Augen-  
blicken ist sie wie ausgeschnitten aus einer gewaltigen Zukunfts-  
tragödie — wenn sie auch manchmal noch in einem Widerstreit

Vom Brett mit dem alten Schauspielstil zu liegen scheint, aber das wird sie und Brettelstil. von selbst niederzwingen; man gebe ihr nur die Gelegenheit! Und neuerdings ist die so vielen von uns innewohnende Romantik der dreissiger Jahre und noch früherer Zeit durch die Elsa Laura Seemann — sentimental echt gleichwie ironisiert — wundervoll vor das moderne Grosstadtpublikum gekommen.

Dass es verdächtig sei, dass die Überbrettelei so allgemeine Mode werden konnte, kann ich nicht finden. Das beweist nur, wie gross die Schaulust im Volke sein muss. Man erinnere sich, dass in der elisabetheischen Zeit plötzlich 36 Theater in London gegründet werden konnten, auf denen durchaus nicht jeden Tag die hohe Tragödie und tiefe Komödie gespielt wurden.

Ringel-ringel-reisn, ich tanz mit meiner Frau, wir tanz'n um den Kisebusch.

Kling-klang-glorr-busch, ich dreh mich wie ein Pfla. kling-klang-glorr-busch, ich dreh mich wie ein Pfla!

Ab! Tra la la la la la la la la la tra la la la la la la

Oscar Strauss.

Aber tanzt auch, und nicht nur mit den Beinen!

Ernst von  
Wolzogen



Photographie Hertwig.

**J**E länger ein Volk bei seinen Varietementen beharrt — Zum  
Ausgang. desto geringer die Möglichkeit grosser Kunst, desto grösser die Wahrscheinlichkeit niederer Kunst, Kleinkunst, Possenkunst, antikisierender Epigonenkunst.

Je intensiver, je plötzlicher, aufwühlender die Varietemente in einem Volke einsetzen — desto grösser die Möglichkeit grosser Kunst.

Das sind die beiden Lehren, die die Entwicklung des Dramas aller Nationen gegeben hat: Über Hellas kam in einem Menschenalter der gewaltige Rausch, über England kam in einem Jahrhundert seine gewaltige Wiedergeburt — und die Werke waren da. Während die Chinesen, Inder, Römer, Italiener, Franzosen und Spanier ihre Entwicklung hinzettelten, so lange sie als Reiche bestanden oder noch bestehen.

Einzig die Deutschen, das tragischste Volk der Welt, haben immer und immer wieder die verzweifeltsten Versuche gemacht,

Zum ihr düsteres Geschick, eine durch das Christentum irreführende  
Ausgang. Rasse zu sein, doch noch unter sich zu bekommen; und sie  
zeitigten wenigstens die bedeutendsten klassifizierenden Dichtungen  
von allen Völkern: ein Schiller und ein Goethe wiegen alle Racines auf,  
oder wie sie heissen mögen. Doch auch hinter ihnen stand keine Zeit.

Heute steht hinter jedem Menschen, der geboren wird und ein Dichter werden könnte, eine Zeit; seit langem zum erstenmale.

Eine internationale Zeit zwar in den Beziehungen der Sinne, wie man gesehen; aber beherrscht, geleitet in den Beziehungen des Geistes von der deutschen Idee. Und es ist wohl gewiss, wenn wir das grosse Drama bekommen, wenn es einem Dichter gelingt, die internationale Katharsis, die das moderne Variete auslöst, und damit das vielgestaltige moderne Leben in einen Konflikt des Tragischen oder Komischen zu bringen, so kann es nur ein deutscher Dichter sein: denn das Variete als solches lebt noch ziemlich ausschliesslich von Profanmomenten, und die Kultmomente — Peter Behrens' edle Bestrebungen, Feste des Lebens und der Kunst zu ermöglichen, sind ihre ersten äusserlichen Manifestationen — mit denen es zu durchsetzen wäre, um die menschlich allgemeine, erhabene und erhebende Rundung zu gewinnen, weist kein Volk innerlich stärker und in nachhaltigerer selbstgeschaffener Fülle auf, als eben das deutsche. Religiöser Art sind diese Kultmomente nicht mehr, sondern ethischer und dionysisch wie apollinisch ästhetischer Art. Aber in Fragen der Weltanschauung und Lebensauffassung haben wir die Führung. Wer wollte es uns abstreiten? Uns, die wir mit einer einzigen

Wurfkraft die pessimistische Skepsis des versunkenen Jahrhunderts zur Strecke brachten und die wir die naturalistische Ästhetik, diese Forderung einer Kunst ohne Weltanschauung und Lebensauffassung, am symptomatischsten für einen neuen Ausgang. <sup>Zum</sup>  
Aufgang überwandten?

Ich sagte schon einmal, Prophetie sei nicht meine Liebe, aber zu wünschen wäre es, heisser als alles andere, dass das heraufkommende Geschlecht, gezeugt von Männern, wie Meunier sie vor uns hinstellte, und geboren von Frauen, wie sie Klinger uns gab, das hinreissende Wort fände, um den Ausdruck unseres Lebens, der so überraschend jäh, so schnell wie nie vielleicht, auf die flüchtige Szene des Variete kam, für die Ewigkeit festzuhalten, um all die vielartigen Weiberscheinungen zu den Menschgöttinnen einer neuen modernen und gleich angewandten Mythologie zu machen — jetzt, in dem bedeutsamen Augenblick, da jede alte Religion sich überlebt, — um aus dem eigenen Herzen und Hirne die neuen Heroengestalten ergänzend zu schöpfen und darüber die grosse Erschreckung durch eine neue Tragik und die grosse Versöhnung durch eine neue Komik zu legen.

Inwiefern die Einwirkung des Variete auf die Dichtung — namentlich soweit diese in die Zukunft weist — schon Tatsache ist, habe ich in einer anderen Schrift ausgeführt. Hier sollte nur dargethan werden, wie das Leben selbst und von sich aus Vorbilder seines eigenen Dramas vor das Volk geworfen, den verkörperten Geist, nach dem dieses Volk gehorchend lebt. Der Beweis eines grossen Stoffes, solange er noch nicht gestaltet ist, kann schliesslich nur der sein, dass er als Alltäglichkeit den

**Zum Ausgang.** Wunsch weckt, die Nachlebenden möchten ihn auch erleben und vor sich sehen — den Wunsch, dass irgend ein Ausschnitt dieses Seins unsterblich werde. Das moderne Variete und durch dasselbe das moderne Leben weckt diesen Wunsch. Geht hin und gestaltet es, geht hin und entzündet an den beiden Enden der modernen Orchestra die heiligen Flammenschalen des Kultes, eines Gottesdienstes nicht mehr, sondern jetzt eines Menschheitsdienstes oder, es darf, es wird nicht sein, wir bekommen in irgend einer neuen Form statt des würdigen Dramas nur die unwürdige Menschenhetze.



Herrosé & Ziemsen, Wittenberg.





