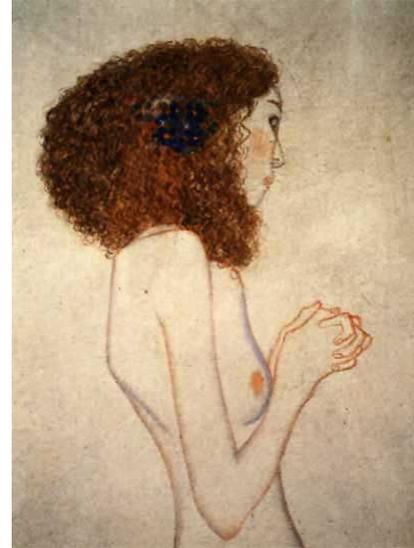


August Strindberg

Vorwort zur Erstaussgabe

Das Theater ist mir, wie die Kunst überhaupt, lange als eine *Biblia pauperum* vorgekommen, als eine Bilderbibel für alle die, welche nichts Geschriebenes oder Gedrucktes lesen können, und der Bühnendichter als ein Laienprediger, der die Gedanken der Zeit in populärer Form so allgemeinverständlich verbreitet, daß der Mittelstand, der hauptsächlich das Theater füllt, ohne viel Kopfzerbrechen begreifen kann, worum es geht. Das Theater ist daher immer eine Schule der Jugend, der Halbgebildeten und der Frauen gewesen, die noch die niedrigere Fähigkeit besitzen, sich selbst zu betrügen und sich betrügen zu lassen, das heißt, Illusionen anzunehmen und sich der Suggestion des Autors zu beugen. In unserer Zeit, da sich das rudimentäre, unvollständige Denken, das sich durch die Phantasie vollzieht, anscheinend zu Reflexion, Untersuchung und Prüfung entwickelt, habe ich deshalb den Eindruck gewonnen, als werde das Theater, ebenso wie die Religion, im Augenblick als eine aussterbende Form beiseite gelegt, für deren Genuß uns die erforderlichen Voraussetzungen fehlen. Für diese Annahme spricht die umfassende Theaterkrise, die jetzt in ganz Europa herrscht, und nicht zuletzt der Umstand, daß in den Kulturländern, die die größten Denker unserer Zeit hervorgebracht haben - nämlich England und Deutschland -, die Dramatik tot ist ebenso wie der größte Teil der übrigen schönen Künste. In anderen Ländern hat man dagegen geglaubt, ein neues Drama schaffen zu können, indem man die alten Formen mit dem Geist der neueren Zeit füllte; zum einen haben aber die neuen Gedanken nicht die Zeit gehabt, sich zu verbreiten, so daß das Publikum nicht verstanden hat, worum es geht; zum anderen haben Parteienkämpfe die Gemüter so erregt, daß ein reines, interessenfreies Genießen unmöglich war, da man sich in seinem Innersten abgestoßen fühlte und - wie dies in einem Theater geschehen kann - eine klatschende oder pfeifende Menge ihre Übermacht öffentlich ausübte; oder man hat für den neuen Inhalt doch nicht die richtige Form gewählt, so daß der neue Wein die alten Flaschen sprengte.

Im vorliegenden Drama habe ich nicht versucht, etwas Neues zu schaffen - denn das kann man nicht —, sondern nur die Form entsprechend den Forderungen umgestaltet, die die neuen Menschen unserer Zeit an diese Kunst meiner Meinung nach stellen werden. Zu diesem Zweck habe ich ein Motiv gewählt oder mich von ihm packen lassen, das sozusagen außerhalb der gegenwärtigen Parteikämpfe liegt, da das Problem des sozialen Aufstiegs und Falls, des Höheren und Niedrigeren, des Besseren oder des Minderwertigeren, von Mann oder Frau von bleibendem Interesse ist, war und sein wird. Dieses Motiv ist aus dem Leben gegriffen; als ich die Geschichte vor einigen Jahren hörte, machte sie einen tiefen Eindruck auf mich, und sie schien mir für ein Trauerspiel geeignet; denn ist es schon traurig, einen vom Schicksal



begünstigten Menschen untergehen zu sehen, so ist es noch trauriger, ein ganzes Geschlecht aussterben zu sehen. Es wird aber vielleicht eine Zeit kommen, in der wir so fortschrittlich, so aufgeklärt sein werden, daß wir das jetzt rohe, zynische und herzlose Schauspiel des Lebens mit Gleichgültigkeit betrachten, weil wir diese niederen, unzuverlässigen Gedankenmaschinen, die man Gefühle nennt, abgeschaltet haben, die ja überflüssig und schädlich werden, sobald sich unsere Urteilsorgane entwickelt haben. Daß die Heldin Mitleid erregt, beruht einzig auf unserer Schwäche, uns nicht dem Gefühl der Furcht zu widersetzen, das gleiche Schicksal könnte auch uns treffen. Der sehr empfindsame Zuschauer wird sich vielleicht mit diesem Mitleid nicht begnügen, und der von Zuversicht erfüllte Mann der Zukunft wird vielleicht einige positive Vorschläge zur Abhilfe des Bösen fordern, ein Programm, mit anderen Worten.



Aber erstens gibt es nichts absolut Böses, denn wenn ein Geschlecht untergeht, so bedeutet dies ja ein Glück für ein anderes Geschlecht, das nun emporkommen kann. Und dann gehört der Wechsel von Aufstieg und Fall zu den größten Annehmlichkeiten des Lebens, da das Glück nur im Vergleich liegt. Zudem möchte ich den Mann des Programms, der dem bedauerlichen Umstand abhelfen will, daß der Raubvogel die Taube frißt und die Laus den Raubvogel, fragen: warum soll da geholfen werden? Das Leben ist nicht so mathematisch-idiotisch, daß nur die Großen die Kleinen fressen, sondern es kommt ebenso häufig vor, daß die Biene den Löwen tötet oder ihn zumindest verrückt macht.

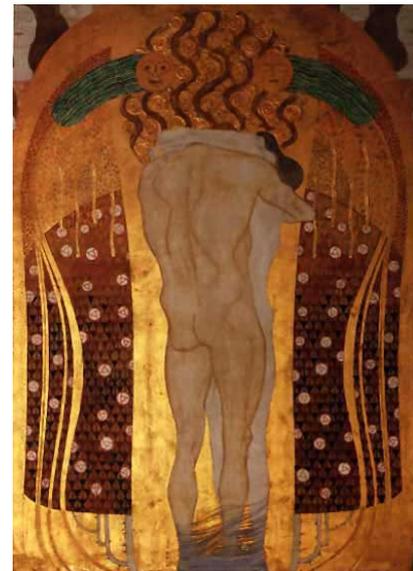
Daß mein Trauerspiel auf viele einen traurigen Eindruck macht, ist die Schuld dieser Vielen. Wenn wir stark werden wie die ersten Männer der Französischen Revolution, wird es ein unbedingt guter und erfreulicher Eindruck sein, wenn man sieht, wie die Parkanlagen von morschen, überständigen Bäumen befreit werden, die anderen mit dem gleichen Lebensrecht zu lange im Wege gestanden sind - ein guter Eindruck, wie wenn man sieht, daß ein unheilbar Kranker sterben darf!

Man warf neulich meinem Trauerspiel *Der Vater* vor, daß es traurig sei - ganz so, als ob man heitere Trauerspiele forderte! Man ruft voller Anmaßung nach Lebensfreude, und die Theaterdirektoren bestellen Schwanke, als ob die Lebensfreude darin bestünde, albern zu sein und Menschen zu zeichnen, als wären alle mit Veitstanz oder Idiotie behaftet. Ich finde die Lebensfreude in den starken, grausamen Kämpfen des Lebens, und es bereitet Vergnügen, etwas zu erfahren, etwas zu lernen. Und deshalb habe ich einen ungewöhnlichen Fall gewählt, aber einen lehrreichen, mit einem Wort: eine Ausnahme, jedoch eine große Ausnahme, die die Regel bestätigt, was sicher diejenigen verletzen wird, die das Banale lieben. Was dann noch ein schlichtes Gemüt vor den Kopf stoßen wird, ist, daß meine Motivierung der Handlung nicht einfach und der Blickwinkel nicht nur auf einen einzigen beschränkt ist. Ein Ereignis im Leben - und das ist eine ziemlich neue Entdeckung! — wird gewöhnlich von einer ganzen Reihe mehr oder weniger untergründiger Motive hervorgerufen, aber der Zuschauer wählt meist das Motiv, das für seine Einsicht am leichtesten zu begreifen oder für sein Urteilsvermögen am schmeichelhaftesten ist. Es wird ein Selbstmord begangen: „Schlechte Geschäfte!“ sagt der Bürger. „Unglückliche Liebe!“ sagen die Frauen. „Körperliche Krankheit!“ der Kranke, „Zerstörte Hoffnungen!“ der Schiffbrüchige. Nun kann es aber vorkommen, daß das Motiv überall oder nirgends zu suchen war und daß der Verstorbene das eigentliche Motiv verborgen hatte, indem er ein anderes vorschützte, das auf sein Andenken das beste Licht warf!

Fräulein Julies trauriges Geschick habe ich mit einer ganzen Reihe von Faktoren begründet: mit der Grundanlage der Mutter, der falschen Erziehung des Mädchens durch den Vater, dem eigenen Naturell und dem Einfluß des Verlobten auf das schwache, degenerierte Gehirn, mehr noch mit der Feststimmung in der Mittsommernacht, der Abwesenheit des Vaters, ihrer Menstruation, der Beschäftigung mit den Tieren, dem aufreizenden Einfluß des Tanzes, dem Dämmerlicht der Nacht, der starken, aphrodisischen Wirkung der Blumen, und schließlich dem Zufall, der die beiden in einem entlegenen Zimmer zusammentreibt, dazu kommt die Zudringlichkeit des erregten Mannes. Ich bin also nicht einseitig physiologisch verfahren, nicht monoman psychologisch, ich habe nicht nur dem Erbteil von Seiten der Mutter die Schuld gegeben, nicht die Schuld nur bei der Menstruation oder ausschließlich bei der „Unsittlichkeit“ gesucht, nicht nur Moral gepredigt! Letzteres habe ich einer Köchin überlassen, da kein Pfarrer auftritt. Dieser Vielfalt der Motive will ich mich rühmen, da sie zeitgemäß ist! Und haben andere dies vor mir getan, so rühme ich mich, nicht allein zu stehen mit meinen Paradoxien, wie alle Entdeckungen genannt werden. Was die Charakterzeichnung betrifft, so habe ich aus folgenden Gründen die Figuren ziemlich „charakterlos“ gemacht:



Der Begriff „Charakter“ hat im Lauf der Zeit verschiedenartige Bedeutungen angenommen. Ursprünglich meinte er wohl den vorherrschenden Grundzug im Ganzen der Seele und wurde mit dem Temperament verwechselt. Später war er die Bezeichnung des Mittelstandes für einen automatisch Handelnden, so daß ein Individuum, das ein für allemal bei seinem Naturell blieb oder sich einer bestimmten Rolle im Leben angepaßt, mit einem Wort: zu wachsen aufgehört hatte, „Charakter“ genannt wurde, während ein sich entwickelnder Mensch, der geschickte Steuermann auf dem Strom des Lebens, der nicht mit festen Schoten segelte, sondern den Sturmböen nachgab, um dann wieder anzulufen, charakterlos hieß. Natürlich im abschätzigen Sinn, weil er so schwer zu fassen, zu registrieren und zu überwachen war. Dieser bürgerliche Begriff von der Unwandelbarkeit der Seele wurde auf die Bühne übertragen, wo die bürgerliche



Weltanschauung immer geherrscht hat. Als ein Charakter erschien dort ein Herr, der fix und fertig war, ständig betrunken oder scherzend oder traurig auftrat, und zu dessen Charakterisierung es genügte, daß man ihm ein körperliches Gebrechen zuwies, einen Klumpfuß, ein Holzbein, eine rote Nase, oder daß man den Betreffenden einen Ausdruck wie „Das ist galant“ und dergleichen wiederholen ließ. Dieses einfache Bild vom Menschen findet sich noch bei dem großen Moliere. Harpagon ist nur geizig, obwohl Harpagon geizig und dazu ein ausgezeichnete Finanzmann, ein prächtiger Vater und ein guter Kommunalpolitiker hätte sein können, und - was schlimmer ist - sein „Fehler“ sich äußerst vorteilhaft gerade für seinen Schwiegersohn und seine Tochter auswirkt, die die Erben sind und ihn deshalb nicht tadeln dürften, auch wenn sie noch etwas warten müssen, bis sie ins Ehebett kommen. Ich glaube deshalb nicht an einfache Theatercharaktere. Und die summarischen Urteile der Autoren über die Menschen „Der ist dumm, jener ist brutal, dieser ist eifersüchtig, jener ist geizig“ und so weiter sollten von Naturalisten abgelehnt werden, die wissen, wie reich die

Seele als Ganzes ist, und die spüren, daß das „Laster“ eine Kehrseite hat, die sehr wohl der Tugend gleicht.



Ich habe meine Figuren schwankender und zerrissener, als eine Mischung aus Altem und Neuem, geschaffen, da sie als moderne Charaktere in einer Übergangszeit leben, die rascher und hysterischer ist als die vorausgegangene, und ich halte es nicht für unwahrscheinlich, daß moderne Ideen durch Zeitungen und Gespräche bis zu jener Schicht gedrungen sind, in der ein Kammerdiener lebt. Meine Seelen (Charaktere) sind Konglomerate vergangener und gegenwärtiger Kulturstufen, sie sind Stücke aus Büchern und Zeitungen, Teile von Menschen, Fetzen von Festtagskleidern, die zu Lumpen wurden, ganz wie die Seele zusammengeflickt ist. Außerdem habe ich etwas Entwicklungsgeschichte geboten, ich lasse

nämlich den Schwächeren Worte des Stärkeren stehen und wiederholen, lasse die Seelen „Ideen“, sogenannte Suggestionen, voneinander übernehmen.

Fräulein Julie ist ein moderner Charakter: zwar hat es das Halbweib, die Männerhasserin zu allen Zeiten gegeben, doch wurde dieses Phänomen jetzt erst wahrgenommen; es trat in unseren Tagen in Erscheinung und machte großen Wirbel. Das Halbweib ist der Typus, der sich vordrängt, sich jetzt für Macht, Orden, Auszeichnungen und Diplome wie früher für Geld verkauft und auf Entartung hindeutet. Es handelt sich um keine gute Art, denn sie hat keinen Bestand, pflanzt sich aber leider mit ihrem Elend in der nächsten Generation fort. Und entartete Männer scheinen unbewußt ihre Wahl unter den Halbweibern zu treffen, so daß diese sich vermehren und Wesen unbestimmten Geschlechts hervorbringen, die sich mit dem Leben abquälen, aber glücklicherweise zugrunde gehen, entweder in Disharmonie mit der Wirklichkeit, durch ein unwiderstehliches Hervorbrechen des unterdrückten Triebs oder wegen der zerstörten Hoffnungen, es mit dem Mann aufnehmen zu können. Der Typus ist tragisch, da er das Schauspiel eines verzweifelten Kampfes wider die Natur bietet, tragisch als ein romantisches Erbe, das jetzt vom Naturalismus verschleudert wird, der nur das Glück will. Und für das Glück braucht man starke und gute Naturen. Aber Fräulein Julie ist auch ein Überbleibsel des alten Kriegeradels, der jetzt dem neuen Nerven- oder Großhirnadel Platz macht; ein Opfer der Disharmonie, die das „Verbrechen“ einer Mutter innerhalb einer Familie verursacht hat; ein Opfer von Irrtümern der Zeit, ein Opfer der Umstände und der eigenen mangelhaften Konstitution, was alles zusammengenommen wieder dem altbekannten Schicksal oder dem Gesetz des Universums gleichkommt. Denn Schuld und Gott hat der Naturalist zwar gleichermaßen aus der Welt geschafft, aber die Folgen des Handelns: Strafe, Gefängnis oder die Furcht davor, kann er nicht beseitigen. Sie bleiben, ob er nun die Entlastung erteilt oder nicht, aus dem einfachen Grund bestehen, weil die übervorteilten Mitmenschen nicht so gutmütig sind, wie es die nicht übervorteilten Außenstehenden billigerweise sein können. Auch wenn der Vater aus zwingenden Gründen die Rache aufgeben würde, nähme die Tochter, wie sie es hier tut, aus jenem angeborenem oder erworbenen Ehrgefühl an sich selbst Rache, das die höheren Klassen aus der Barbarei, der

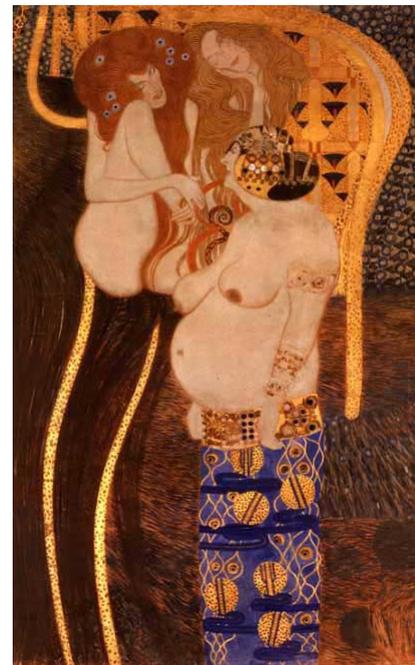


arischen Urheimat, vom Rittertum des Mittelalters erben; ein recht hübscher Zug, aber heutzutage für die Erhaltung der Art nachteilig. Es ist das Harakiri des Edelmannes, das innere Gewissensgesetz des Japaners, das ihm befiehlt, sich den Bauch aufzuschlitzen, wenn ihn ein anderer beleidigt hat, was - modifiziert - im Adelsprivileg des Duells fortlebt. Deshalb bleibt der Kammerdiener Jean am Leben, während Fräulein Julie ohne Ehre nicht leben kann. Das hat der Knecht dem Jarl voraus, daß ihm dieses lebensgefährliche Vorurteil in bezug auf die Ehre fehlt. In uns Ariern aber steckt etwas vom Edelmann oder Don Quijote, das uns mit dem Selbstmörder sympathisieren läßt, der eine ehrlose Handlung begangen und damit die Ehre verloren hat. Auch haben wir genug vom Edelmann in uns, daß es uns eine Qual ist, eine gefallene Größe wie eine Leiche herumliegen zu sehen, selbst wenn sich der Gefallene wieder erheben und alles durch ehrenhafte Handlungen gutmachen würde. Der Diener Jean bildet einen neuen Typus, an dem die Differenzierung sichtbar wird. Er ist als Kind eines Tagelöhners geboren und hat sich jetzt zu einem künftigen Herren herangebildet. Er hat leicht gelernt, er besitzt fein entwickelte Sinne (Riechen, Schmecken, Sehen) und ein Gefühl für Schönheit. Er ist schon emporgekommen und hat genügend Stärke, die Dienste anderer Menschen zu benützen, ohne sich verletzt zu fühlen. Er ist seiner Umgebung bereits fremd geworden, die er als eine überwundene Stufe verachtet, und die er fürchtet und flieht, da man dort seine Geheimnisse kennt, seine Absichten durchschaut, seinen Aufstieg mit Neid betrachtet und seinem Fall mit Vergnügen entgegenseht. Daher sein zwiespältiger, unentschiedener Charakter, der zwischen Sympathie für das Hochgestellte und Haß gegen diejenigen schwankt, die jetzt dort oben sitzen. Er ist Aristokrat, sagt er selbst, hat sich die Geheimnisse der guten Gesellschaft angeeignet, besitzt Politur, ist aber darunter roh; er trägt bereits den Gehrock mit Geschmack, ohne irgendeine Garantie zu bieten, daß er am Körper sauber ist.

Er hat Respekt vor dem Fräulein, fürchtet aber Christine, da sie seine gefährlichen Geheimnisse kennt; er ist gefühllos genug, seine Zukunftspläne durch die Ereignisse der Nacht nicht stören zu lassen. Mit der Roheit des Sklaven und der fehlenden Weichherzigkeit des Herrschers kann er Blut sehen, ohne in Ohnmacht zu fallen, und er kann bei einem Mißgeschick zupacken und es abwehren. Daher geht er unverwundet aus dem Kampf hervor und endet wahrscheinlich als Hotelbesitzer, und wenn *er* kein rumänischer Graf wird, so wird sein Sohn wahrscheinlich Student und womöglich Kronvogt.

Er gibt übrigens sehr wichtige Auskünfte über die Lebensauffassung aus der niederen Perspektive der unteren Klassen, wenn er nämlich die Wahrheit sagt - was nicht oft geschieht —, denn er spricht aus, was ihm nützt, nicht, was wahr ist. Als Fräulein Julie die Vermutung äußert, daß alle Angehörigen der unteren Klassen den Druck von oben als Last empfinden, pflichtet Jean ihr natürlich bei, da er ihre Sympathie gewinnen will, er korrigiert aber sofort seine Äußerung, als er einen Vorteil darin erkennt, sich von der Menge zu distanzieren.

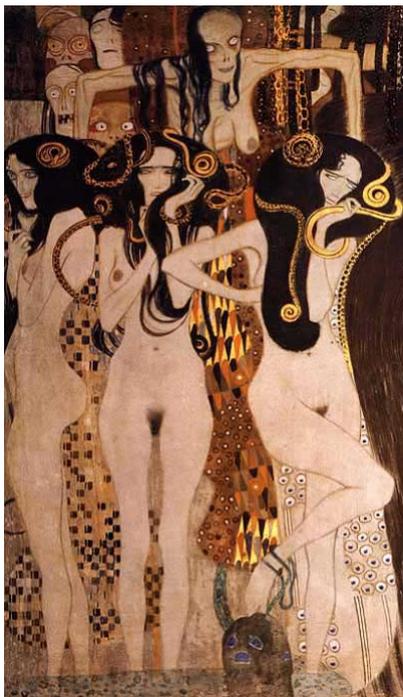
Abgesehen von seinem sozialen Aufstieg steht Jean auch deshalb über Fräulein Julie, weil er ein Mann ist. In geschlechtlicher Hinsicht ist er der Aristokrat durch seine männliche Stärke, seine feiner entwickelten Sinne und seine Entschlußkraft. Seine Unterlegenheit besteht hauptsächlich im sozialen Milieu, in dem er zufällig lebt, und das er vermutlich mit der Dienerlivree ablegen kann. Sein Sklavensinn äußert sich in seiner Ehrfurcht vor dem Grafen



(die Stiefel) und in seinem religiösen Aberglauben; aber er verehrt im Grafen den Inhaber der höheren Stellung, nach der er selbst strebt. Diese Ehrfurcht steckt sogar noch in ihm, nachdem er die Tochter des Hauses erobert und erkannt hat, wie nichtig die schöne Schale war. Ich glaube nicht, daß ein Liebesverhältnis im „höheren“ Sinn zwischen zwei so ungleichen Seelen entstehen kann, und deshalb lasse ich Fräulein Julie ihre Liebe als Schutz oder Entschuldigung erdichten, und ich lasse Jean vermuten, daß sich für ihn unter anderen sozialen Verhältnissen eine Liebe entwickeln würde. Ich glaube, mit der Liebe ist es wie mit der Hyazinthe, die im Dunkeln Wurzeln schlagen muß, *bevor* sie eine kräftige Blüte entwickeln kann. Hier schießt sie empor und bildet zugleich Blüte und Samen, und darum stirbt die Pflanze so schnell.

Christine schließlich ist eine Sklavin, voller Unselbständigkeit und Stumpfsinn, erworben am Herdfeuer; sie ist vollgepfropft mit Moral und Religion, die für sie Deckmantel und Sündenbock abgeben. Sie geht in die Kirche, um die Diebstähle im Haus leicht und schnell bei Jesus abzuladen und eine neue Ladung Unschuld einzupacken. Im übrigen ist sie eine Nebenfigur und darum absichtlich nur skizziert, wie ich es bei dem Pastor und dem Arzt in *Der Vater* gemacht habe, da ich ja Alltagsmenschen zeichnen wollte, wie es Landpastoren und Provinzärzte meist sind. Daß diese Nebenfiguren einigen abstrakt erschienen, ist darin begründet, daß Alltagsmenschen in gewisser Weise abstrakt in ihrer Berufsausübung sind, das heißt unselbständig und durch ihre berufliche Tätigkeit einseitig; und solange der Zuschauer kein Bedürfnis empfindet, diese Figuren von mehreren Seiten zu sehen, ist meine abstrakte Schilderung ziemlich richtig.

Was schließlich den Dialog betrifft, so habe ich etwas mit der Tradition gebrochen, indem ich meine Personen nicht zu Katecheten gemacht habe, die dumme Frage stellen, um eine geistreiche Antwort herauszuholen. Ich habe das Symmetrische und Mathematische des französischen, konstruierten Dialogs vermieden und die Gehirne unregelmäßig arbeiten lassen, wie sie es in Wirklichkeit tun, wo ja in einer Unterhaltung kein Thema erschöpfend behandelt wird, sondern das eine Gehirn auf gut Glück einen Radzahn geboten bekommt, in den es eingreifen kann. Deshalb irrt der Dialog auch hin und her und versieht sich in den ersten Szenen mit einem Material, das dann bearbeitet, aufgenommen, wiederholt, erweitert und präsentiert wird wie das Thema in einer musikalischen Komposition.



Die Handlung ist ganz passabel, und da sie sich eigentlich nur um zwei Personen dreht, habe ich mich auf diese beschränkt, nur eine Nebenfigur, die Köchin, hinzugefügt und den unglücklichen Geist des Vaters über und hinter dem Ganzen schweben lassen. Ich habe dies getan, weil ich, wie ich glaube, erkannt habe, daß der psychologische Verlauf die Menschen unserer Zeit am meisten interessiert und daß sie sich nicht mit der Beobachtung eines Vorgangs zufriedengeben, ohne zu erfahren, wie sich alles ergibt! Wir wollen gerade die Fäden sehen, die Maschinerie, wollen die Schachtel mit dem doppelten Boden untersuchen, den Zauberring anstecken, um die Naht zu finden, und in die Karten schauen, um zu entdecken, wie sie gezinkt sind. Ich habe dabei die monographischen Romane der Brüder Goncourt vor Augen gehabt, die mich von der ganzen zeitgenössischen Literatur am meisten angesprochen haben. Was die technische Seite der Komposition betrifft, so habe ich versuchsweise die Einteilung in Akte aufgegeben. Ich



glaube nämlich herausgefunden zu haben, daß unsere schwindende Illusionsfähigkeit durch Pausen gestört wird, in denen der Zuschauer Zeit zum Nachdenken hat und sich dadurch dem suggestiven Einfluß des Verfasser-Magneteurs entzieht. Mein Stück dauert vermutlich neunzig Minuten, und wenn man eine Vorlesung, eine Predigt oder einen Vortrag auf einem Kongreß ebenso lange oder noch länger

anhören kann, so war ich der Ansicht, daß man bei einem Theaterstück von anderthalb Stunden nicht ermüdet. Bereits 1872 erprobte ich in einem meiner ersten Theaterversuche, in *Der Friedlose*, diese konzentrierte Form, wenn auch mit geringem Erfolg. Das Stück war in fünf Akte eingeteilt und lag fertig vor, als ich seine diffuse gestörte Wirkung bemerkte. Es wurde verbrannt, und aus der Asche ging ein einziger, großer, durchgearbeiteter Akt von fünfzig Druckseiten hervor, mit einer Spielzeit von einer ganzen Stunde. Die Form ist durchaus nicht neu, scheint aber mein Eigentum zu sein und hat möglicherweise durch einen geänderten Publikumsgeschmack Aussicht, zeitgemäß zu werden. Meine Absicht ist es, das Publikum künftighin so zu erziehen, daß es ein abendfüllendes Schauspiel in einem einzigen Akt absitzen kann. Aber das erfordert zunächst Untersuchungen. Um jedoch dem Publikum und den Schauspielern Ruhepausen zu gönnen, ohne daß sich der Zuschauer der Illusion entzieht, habe ich drei künstlerische Formen aufgegriffen, die alle zur dramatischen Dichtung gehören, nämlich den Monolog, die Pantomime und das Ballett. Sie waren ursprünglich mit der antiken Tragödie verbunden, heute entwickeln sich jedoch aus der Monodie der Monolog und aus dem Chor das Ballett.

Der Monolog ist heute von unseren Realisten als unwahrscheinlich in Acht und Bann getan worden; wenn ich ihn aber motiviere, mache ich ihn glaubhaft und kann ihn auf diese Weise mit Vorteil benutzen. Es ist doch wahrscheinlich, daß ein Redner allein in seinem Zimmer umhergeht und seine Rede laut durchliest, ebenso wahrscheinlich, daß ein Schauspieler seine Rolle laut rekapituliert, daß eine Magd mit ihrer Katze redet, eine Mutter mit ihrem Kind scherzt, eine alte Jungfer mit ihrem Papagei plaudert oder ein Schläfer im Schlaf spricht. Und um dem Schauspieler einmal Gelegenheit zu selbständiger Arbeit zu geben und einen Augenblick vom Zeigestock des Autors frei zu sein, ist es am besten, wenn die Monologe nicht ausgeführt, sondern nur angedeutet werden. Denn da es ziemlich gleichgültig ist, was man im Schlaf spricht oder zum Papagei oder der Katze sagt, weil dies keinen Einfluß auf die Handlung hat, so ist es möglicherweise besser, wenn ein begabter Schauspieler, der sich mitten in der Stimmung und der Situation befindet, dies improvisiert, als daß es der Autor festlegt, der nicht im voraus abschätzen kann, wie viel und wie lange geplaudert werden darf, bis das Publikum aus der Illusion geweckt wird.

Bekanntlich ist das italienische Theater an gewissen Bühnen zur Improvisation zurückgekehrt und hat dadurch dichtende Schauspieler geschaffen, allerdings im Sinne des Autors. Dies mag ein Fortschritt oder eine neue, keimende Kunstart sein, bei der man von *schöpferischer* Kunst sprechen kann. Wo der Monolog wieder unwahrscheinlich werden könnte, habe ich zur Pantomime gegriffen, und da lasse ich dem Schauspieler noch mehr Freiheit, zu dichten - und, auf sich gestellt, Ehre zu erringen. Um aber das Publikum nicht zu überfordern, habe ich die Musik, die schon durch den Mittsommertanz motiviert ist, ihre illusionsschaffende Macht während des stummen Spiels entfalten lassen. Ich bitte auch den Kapellmeister, bei der Auswahl der Musikstücke darauf zu achten, daß keine fremden Stimmungen durch Anklänge an aktuelle Operetten, Tanzmusik oder ethnographisch allzu volkstümliche Melodien hervorgerufen werden.

Das Ballett, das ich eingefügt habe, hätte nicht durch eine sogenannte Volksszene ersetzt werden können, weil Volksszenen schlecht gespielt werden und eine Menge Griesgrame die Gelegenheit benutzen wollen, sich witzig zu zeigen und damit die Illusion zu zerstören. Da



das Volk seine Bosheiten nicht improvisiert, sondern bereits fertiges Material verwendet, das eine doppelte Bedeutung erhalten kann, habe ich das Spottlied nicht selbst gedichtet, sondern ein weniger bekanntes Tanzspiel genommen, das ich in der Stockholmer Gegend persönlich aufgezeichnet habe. Die Worte treffen ungefähr, nicht ganz genau, aber das ist auch die Absicht, denn die Verschlagenheit (Schwäche) des Knechts läßt keine direkten Angriffe zu. Also keine sprechenden Witzbolde in einer ernsten Handlung, kein rohes Grinsen über eine Situation, die den Deckel auf den Sarg eines Geschlechts legt. Was nun die Dekorationen betrifft, so habe ich von der impressionistischen Malerei das Unsymmetrische, das Abgeschnittene entlehnt und glaube, in der Schaffung von Illusion einen Erfolg errungen zu haben. Denn da man nicht das ganze Zimmer mit allen Möbeln sieht, wird der Ahnung des Zuschauers Entfaltungsmöglichkeit gegeben, d. h. die Phantasie setzt sich in Bewegung und vervollständigt das Bild.

Eine weiterer Fortschritt liegt darin, daß ich die ermüdenden Abgänge durch Türen vermeide, zumal die Theatertüren aus Leinwand sind, bei einer leisen Berührung schwanken und nicht einmal dem Zorn eines erbosten Familienvaters Ausdruck verleihen können, wenn er nach einem schlechten Abendessen hinausgeht und die Tür hinter sich zuknallt, „daß das ganze Haus erbebt“. (Auf dem Theater schwankt es.) Ebenso habe ich mich an eine einzige Dekoration gehalten, einmal um die Figuren mit ihrem Milieu verwachsen zu lassen, zum anderen, um mit dem Ausstattungspomp Schluß zu machen. Wenn man nur eine Dekoration hat, kann man allerdings verlangen, daß sie wirklichkeitsgetreu ist. Nichts ist aber schwerer, als ein Zimmer auf die Bühne zu stellen, das ungefähr wie ein Zimmer aussieht, wie leicht auch der Maler feuerspeiende Berge und Wasserfälle zu schaffen vermag. Sollen die Wände meinetwegen aus Leinwand sein, es ist aber wohl an der Zeit, nicht mehr Gestelle und Küchengeräte darauf zu malen. Es gibt so viele andere konventionelle Dinge auf der Bühne, die wir glauben sollen, daß wir gern auf die Überanstrengung verzichten, gemalte Kochtöpfe für echt zu halten.

Ich habe den Hintergrund und den Tisch schräg gestellt, um zu erreichen, daß die Schauspieler en face und im Halbprofil spielen, wenn sie sich am Tisch gegenüber sitzen. In der Oper Aida habe ich einen schrägen Hintergrund gesehen, der den Blick in unbekannte Perspektiven führte und nicht so wirkte, als wäre er nur aus Protest gegen die ermüdende gerade Linie entstanden.

Eine andere, vielleicht nicht unnötige Neuheit wäre die Beseitigung der Rampe. Diese Beleuchtung von unten soll ja den Schauspielern ein volleres Gesicht verleihen; aber ich möchte fragen: Warum sollen alle Schauspieler ein volles Gesicht haben? Beseitigt nicht dieses Licht von unten eine Menge feiner Züge in den unteren Gesichtspartien, besonders um die Kiefer, verfälscht es nicht die Form der Nase, wirft es nicht Schatten über das Auge? Trifft dies nicht zu, so ist etwas anderes sicher: Die Schauspieler werden so geblendet, daß das wirkungsvolle Spiel der Blicke verlorengeht, denn das Rampenlicht fällt an den Stellen auf die Netzhaut, die sonst geschützt sind (außer bei Seeleuten, die die Sonne im Wasser sehen). Darum sieht man selten ein anderes Augenspiel als primitives Starren zur Seite oder zu den Rängen hinauf, wobei man das Weiße im Auge sieht. Möglicherweise ist auch das ermüdende Blinzeln mit den Augenlidern besonders bei Schauspielerinnen derselben Ursache zuzuschreiben. Und wenn jemand auf der Bühne mit den Augen sprechen will, gibt es nur den schlechten Ausweg, direkt ins Publikum zu blicken, mit dem er oder sie vor dem

Draperierahmen in unmittelbaren Kontakt tritt - eine Unsitte, die zu Recht oder Unrecht „Bekannte grüßen“ heißt.



Könnte nicht genügend starkes Seitenlicht (mit Reflektoren o. ä.) dem Schauspieler diese neue Möglichkeit schenken: die Mimik durch das bedeutendste Ausdrucksmittel des Gesichts, durch das Spiel der Augen, zu unterstützen? Ich mache mir kaum Illusionen, den Schauspieler dazu zu bringen, *für* das Publikum zu spielen und nicht *mit* ihm, obwohl das mein Wunsch wäre. Es ist nicht mein Traum, eine ganze wichtige Szene hindurch den Rücken des Schauspielers zu sehen, aber ich habe den lebhaften Wunsch, daß sich entscheidende Szenen nicht vor dem Souffleurkasten wie beifallheischende Duette abspielen, sondern ich möchte sie am angegebenen Platz in der betreffenden Situation haben. Also keine Revolutionen, sondern nur kleine Modifikationen, denn die Bühne zu einem Zimmer zu machen, wo die vierte Wand fehlt und ein Teil der Möbel folglich dem Zuschauerraum die Rückseite zuwendet, wird wohl bis auf weiteres störend wirken.

Wenn ich noch vom Schminken sprechen will, wage ich nicht zu hoffen, daß die Damen auf mich hören werden, die lieber schön als glaubhaft erscheinen möchten. Aber der Schauspieler sollte doch bedenken, ob es für ihn vorteilhaft ist, dem Gesicht beim Schminken einen starren Ausdruck zu geben, der wie eine Maske haften bleibt. Denken wir uns einen Herren, der sich mit Ruß einen scharfen, cholерischen Zug zwischen die Augen setzt, und nehmen wir dann an, daß er, der auf diese Weise ständig ergrimmt aussieht, bei einer Antwort lächeln muß. Wird das nicht eine entsetzliche Grimasse werden? Und wie soll diese verfälschte Stirn, die blank ist wie eine Billardkugel, in Falten gelegt werden können, wenn der Alte in Zorn gerät? In einem modernen psychologischen Drama, wo sich die feinsten Regungen der Seele mehr im Gesicht spiegeln als durch Gesten und Radau ausdrücken sollen, dürfte es wohl das beste sein, einen Versuch mit starkem Seitenlicht auf einer kleinen Bühne und mit Schauspielern ohne Schminke oder mit möglichst wenig Schminke zu machen. Könnte uns dann noch der Anblick des Orchesters mit seiner störenden Beleuchtung und seinen dem Publikum zugewandten Gesichtern erspart bleiben, könnten wir das Parkett soweit erhöhen, daß die Augen des Zuschauers höher als die Kniekehle des Schauspielers sind, könnten wir die Proszeniumslogen (die Ochsenaugen) mit ihren grinsenden und dinierenden Theaterbesuchern abschaffen und während der Vorstellung den Zuschauerraum völlig verdunkeln und vor allen Dingen eine *kleine* Bühne und einen *kleinen* Zuschauerraum einrichten, dann würde vielleicht eine neue Dramatik entstehen und das Theater wenigstens wieder Stätte der Unterhaltung für Gebildete werden. In Erwartung dieses Theaters müssen wir wohl auf Vorrat schreiben und das Repertoire der Zukunft vorbereiten. Ich habe einen Versuch gemacht! Ist er mißglückt, so ist Zeit genug, den Versuch aufs neue zu unternehmen!

