

DIE FACKEL

Nr. 916 ANFANG NOVEMBER 1935 XXXVII. JAHR

Die Kreolin

Ehrbar—Saal, 11. November:

Letzte öffentliche Vorlesung

Zum ersten Mal

DIE KREOLIN

Operette in drei Akten von *Jacques Offenbach*.

Text von Albert Millaud, nach dem Original und der Übersetzung von J. Hopp
bearbeitet von Karl Kraus.

Musikalische Einrichtung und Begleitung: Franz Mittler.

Erstaufführung im Théâtre des Bouffes—Parisiens am 3. November 1875
und im Theater an der Wien (»unter persönlicher Leitung des Kompositors«)
am 8. Jänner 1876.

Personen:

de Feuilemorte, Kapitän	Mr. Daubray	Hr. Schweighofer
Antoinette, seine Mündel und Nichte	Mlle. Luce	Frl. Steinher
Réné, sein Neffe	„ Van-Ghell	„ Wieser
Dora	„ Judic	„ M. Geistinger
Frontignac, Advokat	Mr. Cooper	Hr. Szika
Saint-Chamas, Bootsmann	„ Fugère	„ Fink
Mathieu, Steuermann		„ Holzgärtner
Erster } Notar {	„ Homerville	„ Girardi
Zweiter }	„ Pescheux	„ Martinelli
Erster } Matrose {	„ Maxnère	„ Jäger
Zweiter }	„ Durand	„ Eichheim
Dritter }		„ Kaschke
Vierter }		„ Meidinger
Fünfter }		„ Pauser
Erste } Brautführerin {		Frl. Seewald
Zweite }		„ Kraft
Eine Stimme aus der Ferne		

Dienerschaft des Kapitäns, Modistinnen, Matrosen, Schiffsjungen,
Hochzeitgäste.

Die Handlung spielt 1685; der erste Akt in La Rochelle, der zweite
auf Schloß Lamirande, der dritte auf hoher See.

VORWORT

Die Bearbeitung und Darstellung dieses zeitfernen Kunstwerks wurde solchem Beispiel Schminke braucht, aber auch ein furioses Können mitbringt, wovon sich der Vortragende bruchstückweise durch das Radio überzeugen konnte, die Erfindung, die mithin nicht immer einen Fluch der Menschheit bedeutet. (Die »Ravag« hat die Sendung nicht vermittelt: zwischen dem täglichen Gejodel und Gedudel kommt sie sich schon klassisch vor, wenn sie »Ziehereien von K. M. Ziehrer« und gar »ein Souper bei Suppé« bietet, Offenbach aber mit etwas aus seiner angeblichen Oper »Der Goldschmied von Toledo« huldigt, wiewohl sie darauf aufmerksam gemacht wurde, daß der Biograph jene als eine der »impostures qui ont paru sous le nom d'Offenbach« brandmarkt, und gleich daneben, als wollte sie das Stigma solchen Machertums auf ihn selbst übertragen, mit einem Potpourri unter dem eklen Titel »Aus Offenbachs Musterkoffer«.) In der Pariser Neufassung der »Kreolin« wurde der meisterliche Text durch den Zubau eines Vorspiels angetastet, der Baker zu Liebe, deren Figur erst im zweiten Akt auftritt, womit sich die Judic und die Geister zufrieden gaben, weil gerade die Unsichtbarkeit starke theatrale Spannung hat. Die Musik, im Gegensatz zu den neudeutschen Praktiken — der vorhitlerischen Ära: jetzt gelangt dort Offenbach bloß durch dämonische Fügung zu Gehör — verhältnismäßig wenig beschädigt, hat sogar eine Bereicherung erfahren, da eben für jenes Vorspiel und auch sonst mit Geschick und Geschmack Offenbachs Seltenheiten, keineswegs milieufremder Art, verwendet wurden. Zwei davon konnten der vorliegenden Bearbeitung angegliedert werden, die den alten Text konserviert, nicht ohne die Hopp'schen Verse — handwerklich gut wie immer, aber in der Deutlichkeit des Podiumvortrags unmöglich — fast durchweg zu erneuern. (Sie fußt auf dem Soufflierbuch des Theaters an der Wien, dessen lebenswerte Handschrift die Nationalbibliothek bewahrt, auf dem vergriffenen französischen Druck — bei Michel Lévy —, dessen letztes Exemplar beschafft wurde, und auf dem mit freundlicher Bemühung bei einem Pariser Antiquar aufgefundenen Klavierauszug, an dessen Stelle jetzt — bei Choudens — der der Neufassung getreten ist.) Der Text bedeutet nicht mehr und nicht weniger als die Schablone des französischen Theaters, also die unvergleichliche Gelegenheit schauspielerischen Ingeniums, vollstes Leben in die Szene einzulassen; die dialogische Erneuerung konnte kaum im Sinn einer Zeitanpassung erfolgen, und wenn man diesen Liebesgeschichten und Hofratsachen auf hoher See eine Spur von satirischer Tendenz abmerken wollte, so wäre es die dem Wesen der Operette anhaftende gegen die Würdenträgerei und im besondern gegen die Wichtigmacherei maritimen Getues, verkörpert in der Gestalt dieses tollen Kapitäns, der, auch im rührend Menschlichen, die Verwandtschaft mit dem Erzherzog in »Madame l'Archiduc« und somit die Autorschaft Millauds so wenig verleugnet, wie die anderen Typen mit ihrer Sprechart und der szenische Bau als solcher. Und wie unverkennbar tritt erst die Identität des Schöpfers einer Musik hervor, für deren zeitlose Satire sich der Vorstellung jedes Objekt darbietet, wo es nicht hinter jenen holden Lyrismen verschwindet, die gerade für die herbstliche Schöpfung Offenbachs so bezeichnend sind. Es versteht sich von selbst, daß da die zeitgenössische Wiener Kritik — und nach ihr die deutschen Lebenslaufburschen — den »Melodienquell, wengleich keineswegs versiegt, doch nicht mehr so reich und ursprünglich wie einst strömen« sah, wie Hanslick bemerken mußte, der den »Blaubart« verrissen hatte — obwohl die

Produktion, die schon im Zauberbann von »Hoffmanns Erzählungen« erfolgte, alles Vorhergehende und vielleicht Prunkvollere in jenen edlen Schatten stellt. Die Aufnahme der die Sphären »l'Archiduc« und »Perichole« verknüpfenden Kostbarkeit in das Theater der Dichtung geschieht — für alle, die an solchem Beispiel Vergangenheit als Entgangenheit fühlen — mit der bewußtesten Abzielung gegen alle Gegenwart der Welt und ihres Theaters, welche wir, solange wir sie noch mitmachen müssen und dürfen, *Widerwart* nennen wollen, mit dem unbestechlich radikalsten Abscheu vor dem Betrug eines »Zeittheaters«, das nie den Opfern der Zeit, stets nur deren bürgerlichen Parasiten zugesagt hat und heute selbst von den Moskauer—Berliner Berufslügnern verleugnet wird, die sich nun wieder in den Geist zurückschwindeln möchten, zwar ohne das geringste Vermögen, doch nicht ohne den stupiden Anspruch, ihre a— wie betonale Kunst— und Lebensformen beizubehalten. Mit ihrem deprimierenden Stolz, 1935 zu leben, und ihrer trostlosen Hoffnung, Frechheit als »Jugend« durchzusetzen, muß man sie in die Zukunft zurückjagen, die ihnen gehört und in die sie gehören. Und wäre es das letzte Mal: sie sollen erfahren, daß das göltige Zeitgedicht Plunder zum Wunder gestellt hat und »modern« nur eine falsche Betonung war, ein atonaler Versuch gegenüber dem Vermögen, Leben aus den Gräften zu holen, und die lukrative Schamlosigkeit, es psychoanalytisch zu veraasen. Das Theater der Dichtung hat oder hatte keine andere Aufgabe als die der Probe, ob die Gegenwart vor dem, was es unleugbar nicht mehr gibt, bestehen kann. Da der Apologet es selbst nicht erlebt, bloß in seinen Resten geahnt hat, bleibt er dem hohlköpfigen Einwand von der »verklärenden Jugenderinnerung« entrückt; der Nachgestalter setzt sich getrost der Probe aus. Aus dieser Musik weht uns der Zauber der im Heroischen wie im Burlesken reichsten Theaterzeit an, der der Siebzigerjahre, die vom Kollektiv der Maschengeburten nur höhnisch berufen wird und in der doch der letzte Chorist des Theaters an der Wien — so behaupten wir, ohne es beweisen zu können — mehr Beziehung zum Metier, zum Element hatte als die ganze Prominentenzucht von heute, wie sie uns täglich von Säulen und aus Kolonnen belästigt und mit der Zunge an die Filmleinwand anstößt. Wie schön, an jenem ehrwürdigen Bühnentor, das die Schieberpranke des neuen Operettenwesens nicht mehr aufbringt, zu Proben Offenbachs vorbeizukommen! Diese Musik, erfüllt von allen Essenzen seiner Melopoesie, hat die zarte Kraft, den Nachgeborenen, wofern nicht böser Wille ihm das Ohr verpicht, an die Seligkeit jenes Theaterlebens zu erinnern. Wenn nicht, wäre es ungleich wichtiger, als jemals »Zukunftsmusik« die der Vergangenheit einem Gehör beizubringen, worin sich das ganze heitere Grausen dieser Zeitläufte eingenistet hat. Wie muß sich das Glück der üppigsten Bühnenwelt verschwendet haben, wenn solches Ereignis einer Erstaufführung — unter persönlicher Leitung des größten Verschwenders — mit ein paar Zeilen abgetan wurde und wenn eine herrschsüchtige und launische Kritik, mit saurer Gnade für Offenbach, es wagen konnte, an einem Text wie diesem zu mäkeln, der selbst ohne Musik — mehr als die leicht überschwellenden von Meilhac und Halévy — die französische Szenenmeisterschaft beispielhaft bekundet. Daß aber Hanslick drei Hauptpartien wie die des Kapitäns (der originellste Scheintyrann der Operette, im Lustspiel ein echter Gabillon), des bezaubernden René (= Fortunato) und auch der Antoinette — die wichtigere Dora, die Kreolin, erscheint erst im zweiten Akt — als »die kleineren Rollen« bezeichnet und den Part des berühmten Szika überhaupt nicht erwähnt, zeigt an, welche Fülle von Unverantwortlichkeit im engsten Rahmen Platz hatte, da sie einer Presse zu Gebote stand, die noch zu dimensionieren und in Ausdehnung wie Ausdruck Maß zu halten wußte. Man vergleiche die Huldigungen vor dem heutigen Operetten-

pofel mit der schlichten Feststellung eines »durchschlagenden Erfolges«, den der zweite Akt »dem glänzenden Darstellungstalent des Fräuleins Geistinger und einem drastischen, vom Chor begleiteten Duett der Herren Martinelli und Girardi verdankte«. (Nach diesen gewiß hinreißenden Chargen eines »duo en diablé«, von dem die Biographie spricht, wird Schweighofers Seeheld kaum erwähnt, der, wenn er nicht gerade in Guadeloupe zu tun hat, nicht von der Szene kommt; die beiden Damen und er fanden sich »mit den kleineren Rollen mehr oder minder gut ab«: sie durften sich in den Brocken teilen.) Immerhin wird festgestellt, daß »einzelne Nummern zwei— bis dreimal wiederholt werden mußten«, eine Aussage, die dem Griesgram nicht leicht fallen mochte. Schwer hatten es aber auch die Schöpfer der heitersten aller Theaterwelten, und wenn man bedenkt, wie sich angesichts einer Produktion zwischen Nestroy und Offenbach und gegenüber ihren Darstellern eine Kritik in anständigem Deutsch miserabel aufgeführt hat, dann neigt man doch zu der Ansicht, daß die heutigen Analphabeten von Natur gutartiger sind, indem sie nicht nur die Autoren leben lassen, die sie zumeist selber sind, sondern auch die Schauspieler, welche pünktlich und in jeder Form ihr publizistisches Fressen vorgesetzt bekommen und, zwischen den Nachrichten vom Weltuntergang und den Annoncen von Hurenlokalen, für ein Ereignis, wie daß zwei Nullen ihre Rollen tauschen sollen, etliche Spalten reserviert finden und für den Kaiserschmarrn, den gestern eine neue Trillerin zu sich genommen hat, immerhin ein Interview. Aber man übersehe auch nicht die Pietät für das Gewesene, zu der sich die Sorte aufschwingen kann. Wie die »Ravag« von der großen Zeit des Carltheaters zu schwärmen wußte und Kalman meinte, so überwältigt es plötzlich die Schieberpresse: »Wieviel liebe Erinnerungen aus der Glanzzeit der Wiener Operette steigen mit dieser willkommenen Reprise auf!« Suppés »Fatinitza« oder »Donna Juanita«? Strauß' »Lustiger Krieg« oder »Spizentuch der Königin«? Millöckers »Bettelstudent« oder »Apajune der Wassermann«? Nein, etwas vor acht Jahren, von Eysler, wo — man geniert sich, es auszusprechen — jene »Portschunkula« vorkommt, die noch etwas unheimlich Gemütlicheres sein dürfte als die »Resitant« und offenbar in männergesanglichen oder schlaffischen, jedenfalls ravagartigen Zirkeln beliebt ist, wo sich Humorformen wie »Friedrich der Heizbare« oder »blutwüerstiger Dieterich« erhalten haben. Das alles gehört gleichwohl erst dem Jahrhundert des technischen Fortschritts an, und man erkennt an solchen Beispielen, daß sich doch manches im Wiener Kulturleben seit der Zeit geändert hat, als Offenbach nach Wien kam, um die »Kreolin« zu dirigieren. Es wäre aber lohnend, die Wirkung dieser Musik auf die heutigen Meister des Genres zu beobachten: ob sie entschlossen wären, ihre bisherige Produktion mit dem Ausdruck des Bedauerns zurückzuziehen oder sich für die weitere einzudecken. Der ganze fesche Jammer erklärt sich eher aus der Ehrlichkeit dieser Schaffenden, auf dem eigenen Einfall zu bestehen. Es war ja doch im Grunde nie begreiflich, daß Heubergers »Opernball« — den die Staatsoper auferstehen ließ — und Lehars »Lustige Witwe«, echte Originalwerke, hervorkommen konnten, nachdem »Pariser Leben« erschaffen war. (Mit der Unverwüstlichkeit der »Fledermaus«, die von einem Musiker ist und sich kräftig anlehnt, muß man sich abfinden.) Ganz bestimmt ist alles aus und alles eins, seitdem die Aufforderung hörbar wurde: »Kommen Sie ins Chambre séparée, zu dem süßen Tetateh, ja beim Champagner, ja beim Souper, im Chambre séparée!« und dann die Versicherung: »Ja dorten im Maxim, da bin ich sehr intim«. Das mußte zu Krieg, Pestilenz und Pleite führen, gereizte Heroen zogen das Gas aus der Scheide und in völliger Umnachtung tagte der Fünfer— bis Achtzehnerausschuß. Aber Offenbach triumphiert doch in dem dämonischen Witz, daß bei der letzten großen Parade

vor Hitler, in dem Augenblick, da die Kavallerie an ihm vorbeiritt, sich das Orchester hingerissen fühlte, nicht etwa den Tannhäuser—Marsch, sondern den Höllen—Cancan, den der Unterwelt, zu spielen.

Erklärung

Nicht leicht trägt man an der Zeitgenossenschaft mit den führenden Geistern des kulturellen und politischen Lebens und mit deren Gläubigen. Ganz so schwer wie sie dem Autor der Fackel wird, fällt dem Vortragenden, der längst nicht die Gestaltung dieses Widerstrebens, wohl aber die Gabe des Theaters der Dichtung bietet, die Raungenossenschaft mit Individuen, die ihre geistige Bedürftigkeit, welche sie durch politische Verderbnis kaum mehr empfinden, in Schnödigkeit gegen denjenigen umgesetzt haben, der sie entschädigen wollte und niemals den Erfolg ihres Dankes begehrt hat. Sie haben von jenem Juli—1934—Heft, durch das sie sich vors Brett gestoßen fühlten — denn sie dachten sich den Autor der Fackel als Kämpfer für Parlamentarismus und Preßfreiheit —, so wenig ein Jota verstanden wie von allem vorher Gelesenen, und am wenigsten die so deutlich ausgesprochene Meinung, daß »eine Saaltür der Ausweg aus dem Dilemma« sei.

Wenn nun nebst fernerer Verehrung der Besuch von Trotzbulen für unerwünscht erklärt und jedem Mißverständnis noch durch die Art der Veranstaltung des ersten Wiederauftretens — November 1934 — vorgebeugt wurde: wie konnte sich Trotzbulerei besser bewähren als durch die Lust, mit der treugebliebenen Halbscheit halbschlächtigen Wesens sich den geschätzten Sprecher Shakespeares anzuhören? Daß in ihm sich die Trennung der Sphäre Macbeths von der der »eigenen Schriften« keineswegs vollzogen habe, ja daß er unter dem Titel »Vorspruch« ihnen mit etwas von dem kommen würde, was sie einst gewünscht hatten und nun verwünschten, darauf konnten sie doch nicht gefaßt sein! Durften sie, an »Widersprüche« gewöhnt, denn nicht erwarten, der Autor des Heftes, das sie trotz »Hüben und Drüben«, trotz einer zehnjährigen Betrachtung des Absurdums ihrer Partei überrascht und verwirrt hatte, werde nach dem ungeheuren Zwischenerlebnis wiederauftreten und, ohne daran zu rühren, ihnen etwas vorlesen? Keinesfalls doch, daß er es über sich brächte, das erste Wort dem Andenken des Märtyrers zu widmen, der für das Leben solcher gefallen ist, deren papiernes Denken Menschenopfer unerhört gefordert hatte. Welche Gesinnungslosigkeit von einem, der die intelligente Dummheit mit Widersprüchen verwöhnt hat, dem Toten etwas von der Ehre zu bieten, die er eben erst auf hundert Seiten dem Lebenden erwies? Er hatte es als schön empfunden, »eines Abends zu erwachen und sich unberührt zu finden«; schön, mit den Hörern befreit zu sein »von solchen, in deren Brust zwei Parteien wohnen«. Verstanden sie es denn? Auch nur eine Letter von der Ablehnung »einer Gemeinschaft des Lesens und des Hörens« mit solchen, »die die Welt außerhalb des Geistes nicht in ihrer Sprengkörperlichkeit erkennen; die sich, was sie lesen oder schreiben, erst vorstellen, wenn sie es erleben; und die erwartet haben, daß ich dem Nothelfer eines Staates entgegengetreten werde, in dessen Gebiet einem Invaliden beim Öffnen eines Pakets die Hände weggerissen wurden«! Nun, da der Helfer selbst von diesem Grauen hingerafft war, täuschte ich die Erwartung, daß ich von seinem Leben und Sterben schweigen würde.

Die Hörerschaft erhob sich, den Vortragenden, den sie fast zwei Jahre dieser Höllezeit nicht gesehen hatte, zu begrüßen. Es war ihm erwünscht: in der Minute angstvoller Vorstellung, solche, die sich trotz allem nicht davongejagt fühlten, könnten es sich leisten, das Gedenkwort, welches thematisch zur Macbeth—Handlung überleitete, aber doch eben der Pietät für Banquos Geist galt, als Vortragsstück sitzend über sich ergehen zu lassen. »Ich bitte Sie, stehen zu bleiben«, rief ich dem Publikum zu, das sich nach der Begrüßung niederließ, »ihre Ehrerbietung gelte keinem noch Lebenden!«

Hält es der Rest einer gesitteten Menschheit für möglich, daß sich hier ein Gefühl des »Zwanges« regen konnte, welches sich nebst der Empörung über das Gehörte nachträglich mit anonymem Unflat entlud? Einer der Schurken — man ist ihm, ernsthafter als in »Perichole«, auf der Spur, und er wird dem Pranger mag dieser auch durch deutsches Brauchtum kompromittiert sein, nicht entgehen — hat in einem fast kunstvollen Gewebe aus Schamlosigkeit und Stupidität zum Ausdruck gebracht, daß der Vortragende sich die Huldigung wie den »Beifall« bestellt habe, als den jener die natürliche Stille im Ohr hatte, mit der das Auditorium die Totenehrung begleitet hat.

Diesem Abend verdankt der Vortragende die Erfüllung des Wunsches, den die Trotzbuben nicht verstanden oder nicht verstehen wollten, als sie ihn schwarz auf weiß hatten. Die nächsten Veranstaltungen gingen bei steigendem Verlust dieser Kundschaft vonstatten; im Verlaufe der Offenbach—Abende, schon als uns »das geniale Spottbild einer conspirazione permanente« erfreute, glaubten wir uns befreit von solchen, in deren Brust zwei Parteien wohnen. Es war insofern eine Täuschung, als sich immer wieder Meinungs-exekutoren einfanden, die zwar nichts erlangen konnten, aber doch nachträglich ihr Mißgefühl anbrachten, weil etwas von dem Abscheu gegen flüchtige Führer aus der eigenen Schrift in die Zeitstrophen eingeflossen war. Eine Gegnerschaft, die an Ort und Stelle in ihre Atome zerstöbe, machte sich hinterdrein durch schlechtes Benehmen Luft.

Der Darsteller des Theaters der Dichtung, der bei der Bewältigung eines Ensembles hinlänglich durch die oft beklagten Widerstände gestört ist, die sich in einem Auditorium durch Zufall oder Mangel an akustischer Rücksicht, auf ihn wie auf den Mithörer, ergeben, ist nicht gewillt, eine Geistesgegenwart, die durch die Gegenwart von Körpern beeinträchtigt wird — schon in der Vorstellung des Dummkopfs, der nichts von ihr ahnt —, auch noch der Gehässigkeit preiszugeben, welche, durch Neugierde oder den Eindruck selbst gefesselt, sich auf ihre Art zu befreien wünscht. Er will nicht mehr angesichts solcher produzieren, die imstande sind, hinterrücks die Freiheit zu verlangen und sich zu nehmen, die sie meinen. Er weiß, daß in keiner Hörerschaft der Welt so viel geistiges Interesse und seelische Hingabe vorhanden ist wie in der seinen. Diesen Kräften, denen er nicht weniger zu danken hat als sie ihm, will er, solange die Umstände der Welt und seine physische Natur es ihm erlauben, das Theater der Dichtung nicht entziehen. Aber die, die wert sind, es zu haben, müssen das Mittel finden oder mit dem Mittel zufrieden sein, wie man sie von jenen sondert und befreit, um es ihnen zu erhalten. Darum wird dieser Vortrag, an den viel sprachliche Arbeit gewendet wurde, um ein Stück Zauberwelt zu retten, darum wird er — mindestens im gewohnten Rahmen der eigenen Veranstaltung, die den Einlaß von Fremdkörpern nicht erträgt — die letzte öffentliche Vorlesung sein. Die letzte überhaupt, wenn die Anzahl solcher, die sich um die Erhaltung von Kunstwerten bemühen werden und deren Menschenwert diese Erhaltung wünschen läßt, nicht zureichen sollte, ihre materielle Grundlage zu sichern. Der Verzicht des einen und der

wenigen wäre schmerzlich, und gleichwohl nicht das größte Opfer, das eine Zeit verlangte, die im Töten gelogen hat.

»Nun, und nie!«

Zu dem Hinweis auf die kulturgeschichtliche Bedeutung der »Bücher, die von den großen Schauspielern handeln« (Nr. 912 — 915, S. 32 {23}) wäre unter anderm noch die Erwähnung nachzutragen von Heinrich Anschütz' »Erinnerungen«, »Aus den Lehr— und Flegeljahren« von Hermann Schöne und den »Kleinen Schriften dramaturgischen und theatergeschichtlichen Inhalts« von Josef Lewinsky, dessen hundertster Geburtstag mit dem fünfundzwanzigsten Todestag Josef Kainz' neulich kalendarisch zusammenfiel und der Wiener Presse — die zum Beispiel auch die Bilder verwechselte — Gelegenheit gab, teils ihre Ignoranz, teils ihre Indolenz zu betätigen. Das später folgende Kapitel (ursprünglich in 'Bühne und Welt', 1898 erschienen) ist jenen nach seinem Tode gesammelten, von der Gesellschaft für Theatergeschichte, Berlin, verlegten Schriften entnommen, deren Druck leider nicht mit hinreichender Sorgfalt durchgesehen wurde; es bedeutet den erschütterndsten Ausblick auf das unvermeidliche Ende schauspielerischer Glorie. In die Reihe der zu erwähnenden Theaterbücher gehören aber vor allem die entzückenden »Erinnerungsskizzen einer alten Burgschauspielerin« von Auguste Wilbrandt—Baudius, die schon durch ihre Porträt—Beigaben »den geistigen und moralischen Abstand der Zeiten« anschaulich machen; denn Gesichter wie das der Autorin und etwa das des alten Hofschauspielers Ludwig Arnsburg werden im deutschen Leben nie mehr in Erscheinung treten. Der Text jedoch wird noch durch ein Bild künstlerischen Adels übertroffen, mit dem die ehrwürdige Autorin Weihnachten 1918 »im Haus ihrer Altersgenossin und Lebensfreundin Karoline von Gomperz—Bettelheim« die Besucher erfreute. (Der einstigen Opersängerin Karoline Tellheim, welche Rollen wie die des Rafael in der »Prinzessin von Trapezunt« und des Fortunato kreiert hat.) Es war — neben Erinnerungen an Amalie Haizinger — die folgende Skizze, die, in der 'Neuen Freien Presse' erschienen, später eine würdigere Unterkunft in dem Werk »Wiener Biographengänge« (Wiener Literarische Anstalt) von Anton Bettelheim fand, dem Bruder der Sängerin und Schwiegersohn des unvergeßlichen Schauspielerpaars, dessen Gestalten hier noch lebendiger hervortreten als aus den Zitaten, mit denen die 'Fackel' dem Andenken an ihr vornehmes Dasein gehuldigt hat.

Das Ehepaar Gabillon

Von Auguste Wilbrandt—Baudius

Der französische Schriftsteller Prosper Mérimée soll nach dem Anhören der gewichtigsten historischen Erzählungen immer nur gesagt haben: »Von alledem interessiert mich nur — die Anekdote!« Ich fühle ihm das nach. Und so geniere ich mich also viel weniger, mit den kleinen Spitzbuben, den Anekdoten, herauszurücken. Sie umdrängen einen, wie die Kinder ihre Mutter um-

drängen, und schreien oft ins ernste Gespräch hinein: »Mich auch! Mich auch reden lassen!«

Und warum soll man sie nicht reden lassen? Gibt man nicht durch die Anekdote ein Momentbild, das oft überzeugender wirkt als die längsten Erläuterungen?

So zum Beispiel: Es war in den Sechzigerjahren. Wir hatten Probe von dem Laubeschen Lustspiel »Gottsched und Gellert«. Der Darsteller des Gottsched (Förster) war unpäßlich. Statt seiner spielte unser Direktor Laube die Rolle. Das tat er gern und tat es ausgezeichnet. Es war immer ein Genuß, ihn bei solcher Gelegenheit zu sehen. Er war also ganz bei der Sache und spielte höchst ergötzlich die Angst und Verlegenheit des Professors Gottsched. Dann im letzten Akt wird die Situation gefährlich, durch Gottscheds Schuld. Ich erinnere mich nur, daß plötzlich in wilder Aufregung gerufen wird: »Die Preußen rücken ein!« und daß alle auf der Bühne in größter Angst sind. Da erscheint, wie eine Lichtgestalt, Prinz Heinrich, der Bruder des Königs. Er wurde von Ludwig Gabillon gespielt. Frau Professor Gottsched aber? Diese Rolle hatte Laube der Frau Zerline Gabillon geben müssen, unserer geistreichen, treffsichersten Schauspielerin. Geben müssen? Ja, war er, als Direktor und Dichter, denn nicht froh, eine wichtige Rolle so gut besetzen zu können? ...

Nein, doch nicht. Die Wege des Herrn sind unergründlich. Dem Direktor waren all die Eigenschaften eines überlegenen, sogar kritischen Frauengeistes meist störend. Es war öfters zu Zungengefechten zwischen Laube—Benedikt und Zerline—Beatrice gekommen, bei denen Frau Zerline das letzte Wort behalten hatte. Und nun hatte der Dichter Laube vom Direktor Laube verlangen müssen: Überwinde deinen alten Groll, gib für dieses Stück deine geistreichste Schauspielerin her.

Und jetzt, auf dieser »Gottsched und Gellert«—Probe mußte gar noch der Direktor ganz demütig zuhören (denn er spielte ja, wie gesagt, für den unpäßlichen Förster diesmal den Professor Gottsched), wie ihm Prinz Heinrich—Gabillon eine lange Lobrede auf Frau Professor Gottsched hält. Eine Lobrede, worin er zufällig alle *die* trefflichen Gaben nennt, welche Zerline Gabillon im Leben auszeichneten: Klugheit, Geist, Überlegenheit und Unerschrockenheit ...

Man denke sich dieses Momentbild. Gabillon—Prinz Heinrich in der Mitte, alle überragend, zu seiner Rechten Frau Gabillon—Gottsched und in der Ecke der kleine Laube, mit Feuereifer seine Gottsched—Rolle spielend, und demgemäß hilflos — beschämt zum Prinzen Heinrich aufblickend, der ihn streng tadelt. (Weil er die Frau schlecht behandelt hat.) Und nun schließt Gabillon mit den Worten: »Seien Sie dieser Frau dankbar. Sie hat uns alle vor großer Gefahr bewahrt. Und — schätzen Sie diese Perle nach Verdienst!«

Einen Moment bange Pause. Es zuckt um jeden Mund — da bricht Laube in Lachen aus. Sonnenthal — ist fertig. Kann nur noch lachen, nicht mehr reden. Und wir alle, als wir Frau Zerline, hold errötend, an ihres Direktors Schulter ruhen sahen — denn Gabillon hatte sie zu ihm geführt — wir alle freuten uns des verrückten Humors dieser Stunde. Wir dachten wohl alle: wenn sie doch jetzt sich versöhnen wollten!

Auch der ritterliche Gabillon, der soeben seine Frau wieder einmal hatte beschützen dürfen (diese ritterlichen Rollen waren wie für ihn geschrieben), er hatte vielleicht einen ähnlichen Gedanken. Sein grundgütiges Gesicht leuchtete — doch nur einen Moment. Sofort war er wieder in seiner Rolle. Ein verbindliches Lächeln, ein Achselzucken gegen seinen Direktor hin, das wohl sagen sollte: »Pardon, ich mußte die Worte meiner Rolle sagen, die der Dichter Laube geschrieben hat.« Mir aber schoß es durch den Kopf:

»Frau Zerline, sehen Sie doch: Laube entdeckt Sie ja plötzlich, er schaut Sie verklärt an, wie Petruccio sein gezähmtes Käthchen anschaut. Jetzt nur einen freundlichen Blick, ein Lächeln! Man sieht's ihm ja an, er wartet darauf! Er liebt ja die guten Ausgänge, sogar bei Trauerspielen.« Ich schaute herum und ich schämte mich fast dieser meiner Wünsche. Die da standen, sie waren nun wieder ganz in ihren Rollen, nachdem der Lachausbruch vorüber war. Vor allem Laroche—Gellert. Sein Gesicht war undurchdringlich. Ich weiß aber, daß dieser große Künstler — übrigens auch ein von Laube vielfach Verkannter — stark war im Beharren, in vornehmer Ablehnung von solchen Versöhnungen, die nicht aus der inneren Überzeugung kommen. Ich fühlte wieder einmal so recht, als jüngstes Kind des Hauses: Ja, ich bin hier in einer großen, alten Familie. Aber es ist eine vornehme, eine ihrer Würde bewußte, stolze Familie.

Sic transit!

Von Josef Lewinsky

Mein geistiges Heim, die Stätte, in welcher all mein Wesen, Denken und Streben frühzeitig Wurzel schlug und durch eine merkwürdige Fügung des Schicksals sich zur möglichsten Höhe entwickelte, war das alte Burgtheater. Nach kurzer Wanderzeit, gleichsam nach einem Noviziat, wurde ich, den Ordensgeistern dieses Tempels eingereiht und verblieb zeitlebens in diesem Orden. Nur kurze Ausflüge in die Welt, durch welche ich heimische künstlerische Lehre und Glauben verkündete, abgerechnet, gehörte all meine Zeit und Arbeit unserm Kloster. Es wirkte auf den Beschauer nicht durch äußere Pracht, aber es lag auf solcher Höhe, daß es weithin sichtbar war. Wer da eintrat, insbesondere an Festtagen, konnte sicher sein, wenn er nur irgend dazu befähigt war, einen Eindruck mit sich fortzunehmen, der ihn über das Leben erhob und einen Schatz für die Erinnerung schaffte, an dem er noch manches Jahr sich erbauen konnte. Das Kloster hielt wohl an bestimmten Regeln und Gesetzen fest, die aus dem Wesen seines künstlerischen Glaubensbekenntnisses hervorgingen, aber es blieb mit dem wechselnden Leben der Welt in inniger Berührung. Wer als ein Berufener eintrat, brachte ja immer wieder neue Weltluft mit, die er in der fortschreitenden Zeit geatmet hatte, und nur wenige Talente zogen wieder fort, um an goldenen Schätzen zu gewinnen, was hier nicht zu holen war. Ein starkes und reizvolles Talent bedurfte ja immer einen Zusatz idealen Strebens und eines stolzen Bewußtseins, diesem Tempel der Kunst anzugehören und dadurch ein oberster Träger deutscher Kunst auf diesem Gebiete zu sein, um dem Drange nach Geldgewinn widerstehen zu können. Wer dies über sich vermochte, schloß sich inniger an diesen Gralstempel, dessen geistiges Wesen im ersten Drittel dieses Jahrhunderts Schreyvogel gebildet hatte. Durch ihn wurde erfüllt, was Kaiser Josef beabsichtigt hatte, eine Bildungsstätte höchster Art, eine Schatzkammer, in welcher sich die dichterischen Kostbarkeiten der führenden Nationen zusammen fanden, trotz dem Kampf mit der Grenzsperre der damaligen Zensur. Diese Idee und der familienhafte Sinn, der an der Scholle festhielt, machten das Burgtheater zu jener einzigen Erscheinung, die sich von allen anderen Theatern unterschied und nur im Théâtre français seinesgleichen hatte. Es behielt diesen Charakter bis zu seinem Ende, als welches die Schließung des alten Hauses am 12. Oktober 1888 betrachtet werden muß.

Das neue, mit verschwenderischem Prunk, aber ohne jedes Verständnis der dramatischen Kunst erbaute Haus wurde nur sein Grabmal. Hier wehrt es sich seines Lebens in stetem Kampf mit lebensfeindlichen Elementen, welche mit dem Geiste der Zeit und deren Trägern auf der Bühne wie im Zuschauer-raum naturgemäß eindringen. Das letzte Dezennium brachte noch manchen Abend, an welchem der alte Geist auch in den jungen Kräften aufflammte. Er wird im zwanzigsten Jahrhundert erblassen, nicht weil er sich in einem inneren Widerspruch mit dem immer gleichen Wesen dramatischer Kunst befindet, sondern weil er in dem Sinne und der Geistesart seiner mitlebenden Welt nicht mehr die Bedingungen vorfindet, unter denen allein er leben kann. Die geistige Erziehung des Menschengeschlechts, sein fortschreitendes Wachstum hat das Eigentümliche, daß ein Zweig an seinem Lebensbaum abdorren muß, wenn ein anderer ans Licht drängt.

So wird das Burgtheater aus mannigfachen Ursachen den anderen Theatern gleich werden, aber damit wird auch die Existenz dieser Kunst als lebendige Erscheinung des Dramas in deutschen Landen aufhören und damit auch im Volke das Bewußtsein des Besitzes dieser großen Kunst, ja sogar das Bedürfnis, wie in England. Man wird wahrscheinlich bei der zunehmenden Menschenmasse noch viel mehr Gebäude zählen, welche den Namen des »Theaters« führen, und immer wird die Natur einzelne schauspielerische Begabungen hervorbringen, aber es wird keine Pflegestätte des dramatischen Kunstwerks mehr geben. Dazu gehören Bedingungen, die sich in 3000 Jahren nur ein paarmal zusammengefunden haben. Die Demokratie ist in der Geschichte eines Volkes gewiß ein notwendiges, vermutlich auch wünschenswertes Stadium, aber es gibt Blüten, welche in dieser Sphäre absterben müssen, und dazu gehört die Erscheinung der dramatischen Kunst, wie wir sie unter dem Namen des »alten Burgtheaters« gesehen haben. Wer es nicht mehr gesehen hat, wird nichts entbehren; ich aber bin von der Erinnerung an die letzte Epoche dieser Herrlichkeit, die ich von 1848 — 1888 genossen, so erfüllt, daß ich ungescheut bekenne: wenn mir Gott zugestände, mich noch einmal die Jugend genießen zu lassen, aber mit der Bedingung, dieses Erlebnis vergessen zu müssen, so würde ich diese Gnade ablehnen.

SHAKESPEARE—RENAISSANCE

Wie uns mitgeteilt wird, wurde Max *Reinhardt* zum Vizepräsidenten der Londoner Shakespeare—Gesellschaft — einer Vereinigung der bedeutendsten Shakespeare—Forscher — bestellt. Anlässlich der Uraufführung des Reinhardtschen »Sommernachtstraum«—Films in Amerika wurde das *handgeschriebene* Filmmanuskript Reinhardts von der Washingtoner Staatsbibliothek, die die meisten Shakespeare—Folios besitzt, erworben und als erste filmische Ausdeutung eines Shakespeare—Werkes der Bibliothek einverleibt.

*

Das »Grafton Theatre« in London hat seine Wintersaison mit Shakespeares »Komödie der Irrungen« in der englischen Übertragung von Ashley Dukes begonnen. Dukes hat als Grundlage die deut-

sche Übertragung des Shakespeare—Lustspiels von Hans Rothe verwendet. So kam eine wirklich moderne Shakespeare—Aufführung zustande, die in manchen Teilen erheblich vom Original abwich, aber doch eine sehr gute Aufnahme seitens der Kritik fand.

Eigentümer, Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Karl Kraus, Wien
Druck von Jahoda & Siegel, Wien III., Hintere Zollamtsstraße 3