



1915

## Die Frau als Schauspielerin. Ein Aufsatz

Julius Bab

Follow this and additional works at: [https://scholarsarchive.byu.edu/sophnf\\_essay](https://scholarsarchive.byu.edu/sophnf_essay)



Part of the [German Literature Commons](#)

---

### BYU ScholarsArchive Citation

Bab, Julius, "Die Frau als Schauspielerin. Ein Aufsatz" (1915). *Essays*. 1698.  
[https://scholarsarchive.byu.edu/sophnf\\_essay/1698](https://scholarsarchive.byu.edu/sophnf_essay/1698)

This Article is brought to you for free and open access by the Nonfiction at BYU ScholarsArchive. It has been accepted for inclusion in Essays by an authorized administrator of BYU ScholarsArchive. For more information, please contact [scholarsarchive@byu.edu](mailto:scholarsarchive@byu.edu), [ellen\\_amatangelo@byu.edu](mailto:ellen_amatangelo@byu.edu).

# DIE FRAU ALS SCHAUSPIELERIN

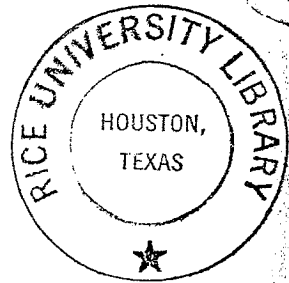
EIN ESSAY

VON

JULIUS BAB

SZ 420-65  
3.-

DIE FRAU ALS  
SCHAUSPIELERIN



EIN ESSAY

VON

JULIUS BAB

Z 101566

BERLIN 1915  
OESTERHELD & CO. VERLAG

Louise Dumont  
in alter und neuer Verehrung  
zugeeignet



Druck  
der Spamerschen  
Buchdruckerei in Leipzig

## Übersicht.

	Seite
Vorwort . . . . .	7
1. Der sexuelle Grundbegriff . . . . .	11
2. Das Werk der Frau . . . . .	18
3. Die große Ausnahme . . . . .	24
4. Das psychologische Problem . . . . .	27
5. Der dramaturgische Grundbegriff . . . . .	29
6. Die negative Lösung . . . . .	31
7. Die positive Lösung . . . . .	34
8. Der disharmonische Rest . . . . .	39
9. Die „moderne“ Schauspielerin . . . . .	44
10. Der soziologische Grundbegriff . . . . .	48
11. Das soziale Problem . . . . .	51
12. Die Reform und ihre Gegner . . . . .	62
13. Theatermanie und Theaterinteresse . . . . .	68
14. Finale . . . . .	70

## Vorwort.

Diese Schrift — aus einem mehrfach gehaltenen Vortrag, einer in der Zeitschrift „Die Frau“ veröffentlichten Studie, einem Beitrag für eine holländische Frauenenzyklopädie allmählich erwachsen — lag im Juli 1914 druckfertig vor, als der Krieg ausbrach. Wir glaubten damals alle, daß die Welt, unsre alte bisherige Welt stillstände, aufhörte, erledigt sei — wir glaubten, betäubt und erschüttert vom Beben der sozialen Erde unter uns, daß nun niemand mehr Sinn haben könne und dürfe für die Früchte des alten Bodens. Und mit soviel anderem ward damals auch diese Schrift beiseite gelegt. Aber seltsam — je mehr uns der bloß geahnte Schrecken des Krieges in all seiner riesengroßen Wirklichkeit nahe kam, um so mehr verlor sich doch das Gefühl von einer vollkommenen Weltenscheide, um so mehr empfand man diese ungeheure Krise doch als eine Krise unsres, des von je gelebten Lebens; und als Aufgabe aller etwa Überlebenden wurde sichtbar: die vorhandenen Kulturgüter durch den Weltbrand getragen. Mochte die Flamme Dürres verzehren, schlecht Gefügtes auseinanderschmelzen, so tat sie Läuterungswerk — aber eben deshalb galt es, nichts Wertvolles in der Asche liegen zu las-

sen, und alle Aufgaben, die jemals wichtig waren, nun erst recht, nun mit erneutem verdoppelten Ernst anzufassen.

So erscheint mit gutem Bewußtsein jetzt, mehr als ein Jahr nach Kriegsbeginn, doch diese Schrift, die von einer sehr speziellen und komplizierten Frage unserer Friedenskultur handelt. Der „Friede“ ist nicht umsonst allenthalben als eine weibliche Gottheit gebildet; in der Frau liegt all das Beharrende, Ruhende und in sichrem Gesamtgefühl Grenzen Duldende, was Frieden erhält und Frieden bringt. Es ist möglich, daß nach diesen harttrotzigen Jahren der Männer, nach diesen Kriegsjahren nicht sogleich, aber bald Jahre der Frau kommen. Und es wird dann vielleicht gut sein, über das weibliche Wesen nachgedacht zu haben, seine natürliche Würde, seinen klar begrenzten Weltenteil zu kennen; denn für Individuen und Völker pflegt die Wirkung des Weibes in hohem Grade der Vorstellung zu ähneln, die sie von ihm hegen: Die Frau ist die Fleischespest des Lüstlings, die Madonna des Troubadours, die Gefährtin des Arbeiters. Daß die kommenden Friedensjahre einen fruchtbaren Begriff von der Frau in sich tragen, ist deshalb wesentlich. — Und es ist sicher, daß nach Ende des Krieges die aufgeregten, an ungeheure Sensationen gewöhnten Menschen sich allenthalben mit doppelter Leidenschaft aller Art von Schauspiel zuwenden werden; dann wird es von großer Wichtigkeit sein, ob von der Schaubühne, vom Theater Auffassungen herr-

schen, die dies Institut zu einer Kulturstätte und die ihm zugewendete Neigung zu einem veredelnden Antrieb machen können. So scheint eine Betrachtung, in der das Wesen des Weiblichen und des Theatralischen sich durchdringen und wechselseitig erläutern, vielleicht all denen nicht unnütz, die im Krieg den Frieden zu rüsten denken, den Frieden, für den doch all diese Schlachten geschlagen werden.

Was aber die weniger betrachtenden als bitter kritischen Schlußkapitel über Deutschlands soziale Theaterkultur und die Stellung der Frau in ihr angeht, so bedürfen sie unter obigem Gesichtspunkt heute noch weniger der Rechtfertigung. Es ist wahr, daß vom Beruf der Frauen wie von der Würde der Schaubühne die besten Köpfe Deutschlands edlere, höhere Begriffe entwickelt haben, als sie bei andern Völkern zu finden sind. Gerade dies aber schließt die Pflicht ein, auch für die Verwirklichung solcher Ideen, auf die man stolz ist, zu leben, und an der Füllung aller Lücken zu arbeiten, die zwischen Theorie und Praxis klaffen. Patriotismus ist ja hoffentlich nicht kritiklose Behauptung heimischer Vollkommenheit, sondern ehrliches Arbeiten an allen guten vaterländischen Anlagen, eifervolles Bekämpfen aller heimischen Mängel. Und das viel mißbrauchte Wort „Burgfriede“ heißt hoffentlich nicht, daß der Kampf um den Schlachtensieg die Weiterführung des Kampfes für den Friedenssieg des Guten und Edlen verbiete. Der Kampf mit der Gemeinheit darf nie aufhören — ja, zu ihm frei und

stark zu sein, muß als der beste Preis erscheinen, den wir uns auf den Schlachtfeldern erkämpfen können.

Julius Bab.

Z. Z. beim Landsturm in Ostpreußen.

September 1915.

I.

## Der sexuelle Grundbegriff.

Es ist nicht zweckmäßig, über ein Thema, in dem ein Begriff aus der Sexualsphäre eine wesentliche Rolle spielt, zu sprechen, ohne vorher im allergrößten die eigene Stellung zu den Problemen dieses Gebiets und damit den Sinn, in welchem man diese Begriffe gebrauchen will, klargestellt zu haben. Zu vielstimmig, zu ungeklärt ist gerade hier der Lärm der Meinungen, zu verschieden der Sinn, in dem ein jedes Wort hier von einem jeden gebraucht wird, als daß man hoffen könnte, in seiner eigenen Meinung irgendwie verständlich zu werden, ohne vorher jeglichen Begriff zum eigenen Gebrauch geschliffen zu haben. Andererseits ist es nicht gut möglich, als Einleitung für einen Essay eine Sexualphilosophie zu setzen. So bleibt nichts weiter übrig, als ein paar, gewiß sehr apodiktisch klingende Grundsätze voranzustellen und zu hoffen, daß jene spezielle Anwendung, um derentwillen man diese allgemeinen Definitionen aufstellt, hernach rückwärts wirken und wenigstens mit der Kraft eines Beispiels das Prinzip erhellen möge, aus dessen Geiste sie genommen sind.

Überall, wo heute Probleme diskutiert werden, die

zuletzt auf das Rätsel des Bluts, auf die geheimnisvolle Macht der Vererbung zurückführen, scheint mir die Gefahr, der oft mit sehr verderblichen praktischen Konsequenzen verknüpfte Irrtum, zwei entgegengesetzte aber gleich schlimme Quellen zu haben. Mag es sich nun um Rasse-, Völker- oder Geschlechtsprobleme handeln, um die Herrschafts-, Juden- oder die Frauenfrage, immer scheint mir gleich große Gefahr von den zwei Todfeinden zu kommen: von den vernunftlosen Schwärmern und von den blutlosen Rationalisten, von denen, die mit phantasieloser Kurzsichtigkeit die Macht des Blutes überhaupt leugnen, und von denen, die in gegenstandslosem Fanatismus die Macht des Blutes ins Absolute heben. In Wahrheit stehen wir überall, wo unsere Erkenntnis auf den schwarzen Stein Vererbung stößt, an der letzten Schwelle menschlichen Wissens, vor dem eigentlichen Lebensproblem, das wir bloß Lebendigen so wenig „erkennen“ werden, wie wir bei Lebzeiten unser eigenes Eingeweide sehen. Zweierlei aber ist jedem undogmatischen Menschen, jedem frei Hinfühlenden mit höchster übervernünftiger Gewißheit gegeben: daß hier fühlbarer als irgendwo sonst die „dämonischen“ Mächte am Werk sind, von denen Goethe gesprochen hat, die Mächte, die ihren dunklen Einschlag quer durch das Gewebe des vernünftig faßbaren Lebens ziehen —, und zweitens, daß diese Mächte doch niemals unbedingt, niemals absolut herrschen, daß sie in jedem individuellen Falle durch neue Ein-

flüsse bekannter und unbekannter Art umgebogen werden zu Variationen von ungezählter Mannigfaltigkeit, ja, daß uns im Grunde die große, immer gefühlte, nie gesehene Grundmacht gar nicht anders gegeben wird, als in solchen Variationen. Es ist das Gesetz, von dem auch Goethe gesprochen hat, „das Gesetz, das sich nur in Ausnahmen manifestiert“! — Wir dürfen uns also die wirkliche Welt, wo sie unter die Herrschaft großer, rivalisierender Mächte des Bluts gerät, nicht in zwei völlig feindliche Lager auseinandergerissen denken, sondern als eine Kette von unendlich vielen Gliedern, die zwischen zwei Polen gespannt ist. Jedes einzige Glied lebt in der Spannung zwischen diesen beiden Polen, fast in jedem Gliede dominiert eine der Polarkräfte, aber fast in keinem einzigen Gliede ist eine der beiden Polarkräfte völlig allein herrschend, kein einziges Glied kann als reine Realisation der einen oder der anderen idealen Kraft gelten.

So steht zweifellos alles Lebendige unter der Spannung der großen geschlechtlichen Polarität, und es heißt eine der gewaltigsten Triebkräfte jeder natürlichen Entwicklung verkennen und unterbinden, wenn man in irgendeinem Augenblick die gewaltige Wirksamkeit dieser urtümlichen Trennung außer acht läßt. Aber ebenso groß und viel verbreiteter als diese ziemlich neumodische Gefahr ist nun die Überspannung dieser differenzierenden Macht, die den Geschlechtscharakter mit souveräner



Allgewalt ausstattet, ihn als ersten und letzten Wert über das Individuum aufhängt. Die größte Eroberung des Menschengesistes in dem dreihundertjährigen Kampf von Luther bis Ibsen, die Ehrfurcht vor der Individualität, die Rechtfertigung jedes Einzelnen durch das eigene, innerste Gesetz der völlig einmaligen Persönlichkeit wird durch diese wie durch jede andere Begriffstyrannie schwer bedroht. (Aus diesem Grunde waren die großen Protestanten Hebbel und Ibsen auch Gegner des maskulinen Vorurteils — „Frauenrechtler“.) Die Polarkräfte Mann und Frau wirken in der Tat durch alles Menschliche Richtung gebend hindurch; aber „der Mann“ und „die Frau“ existieren nicht — so wenig wie irgendwelche „Ideen“ existieren, oder irgendwelche Grundkräfte jemals rein realisiert sind. So wenig, wie es die absolut bewegungslose Ruhe, die ganz ruhelose Bewegung in der Physik gibt — so wenig wie es irgendeine historische Person gibt, die mit all ihren Eigenheiten nur einer der großen Epochen zuzuzählen wäre, in die wir uns die Weltgeschichte gliedern —, so wenig wie es (ein Gleichnis von Georg Simmel zu brauchen) einen einzigen Punkt in der Zeit gibt, an dem sich Tag und Nacht wirklich rein voneinander scheiden lassen (obwohl doch die ganze Ordnung unseres Lebens ohne die sichere Unterscheidung von Tag und Nacht nicht zu denken wäre!). Der triviale Satz, daß jeder Mensch von einem Manne und von einer Frau abstammt, enthält doch eine letzte Wahrheit.

Alle Individuen bilden nur die Reihe unendlich verschieden gemischter Geschlechtskräfte, die sich vom idealen Punkte Mann zum idealen Punkte Weib hinüberspannt. Es ist ein kleines Verdienst der sonst so unerfreulichen homosexuellen Bewegung, darauf hingewiesen zu haben, daß dieser in allem Geistigen ganz zweifellos unendlich abgestufte Übergang vom Männlichen zum Weiblichen doch auch im Physischen fast lückenlos vorhanden ist. Unerfreulich aber nenne ich die Bewegung deshalb, weil sie nun andererseits die kosmische Bedeutung der Polarität, in der diese Reihe gespannt ist, zu verleugnen sucht, und als ein Ideal den Indifferenzpunkt hinstellen möchte, der doch in Wahrheit die tiefste Gefahr alles Lebendigen ist. Denn das Leben scheint so geordnet, daß die Bewegung stockt, die schöpferische Kraft abnimmt, wenn ein Glied zu sehr in die Mitte der Reihe, in das aufhebende Gleichgewicht beider Kräfte gerät, wenn in der, wie immer gestuften individuellen Mischung das Dominierende der einen Kraft ganz und gar aufhört, wenn bei der beständigen Spannung beider Elemente nicht eines doch das Führende, Wegweisende, Charaktergebende bleibt. Die größten Genies hatten eine Fülle der mit Recht so genannten weiblichen Eigenschaften, aber sie waren letzten Endes doch ganz ausgesprochene Männer; die genialsten Frauen, von denen wir wissen, haben immer Kräfte des Geistes und des Willens, oft selbst des Körpers gehabt, die wir männlich nennen müssen, und doch sind sie sehr charak-

teristische Frauen gewesen. Zur Bildung einer großen Persönlichkeit müssen offenbar die beiden großen Möglichkeiten menschlichen Seins ihre besten Kräfte hergeben, und doch muß zuletzt eine einzige der Polarkräfte organisierend, formbildend, alles durchfärbend wirken.

Wenn man so „Mann“ und „Frau“ nicht in konkreten Verkörperungen sucht, nicht in Individuen, die gehalten sind, mit jeder ihrer Gaben und jeder ihrer Äußerungen Mann oder Frau zu sein — wenn man Mann und Frau als die idealen, polarisierenden Kräfte nimmt, die nur in einer letzten allgemeinen Haltung der Gesamtpersönlichkeit ihre Abspiegelung finden —, wenn man so auf den Unterschied zweier großer Prinzipien zielt, so darf man sagen, daß über das Wesen des Weiblichen, oder besser über den Unterschied zwischen Weib und Mann (denn nur als Relationsbegriff hat „weiblich“ ebenso wie „männlich“ Sinn) eigentlich keine Meinungsverschiedenheit möglich ist! Der alte nie ausgekämpfte Streit zwischen Frauenverehrern und Weiberfeinden geht im Grunde immer nur um Werturteile. Goethe, den das Ewig-Weibliche hinanzieht, und Strindberg, der alles Niederziehende mit dem Namen Weib nennt, sind zwar sehr verschiedener Ansicht über den Wert dessen, was sie als die weibliche Macht in der Welt empfinden — aber wenn man das Sachliche herauszuheben sucht, so sind sie über das, was eigentlich weibliches Wesen ist, vollkommen einig. Wertgebendes

Ziel für Goethe ist nämlich die fühlbare Harmonie, für Strindberg die begreifbare Ordnung des Lebens — und an so verschiedenem Maßstab gemessen, erscheint „das Weib“ gerade weil es beide Mal die gleiche unbegreifliche Gefühlsgröße ist, sehr verschiedenwertig. Die Möglichkeit, das Wesen des Weiblichen abweichend zu empfinden, scheint den Menschen so wenig gegeben wie die Möglichkeit, bei allem Geschmacksunterschied im Einzelfall, über das Wesen von Heiß und Kalt, Trocken und Naß, Hell und Dunkel verschiedener Ansicht zu sein. Weiblich und männlich sind deshalb eigentlich letzte Begriffe, die nicht mehr definiert, nur stimmungshaft umschrieben werden können. Wir stellen Gegensatzpaare auf, wir sagen, daß der Gegensatz „Weib — Mann“ verwandt sei etwa mit den Gegensätzen

geschlossen — offen,  
ruhend — beweglich,  
konservativ — revolutionär,  
passiv — aktiv,  
allumfassend — teilend,  
Totalität — Details,  
Glauben — Skepsis,  
Instinkt — Bewußtsein,  
Gefühl — Verstand,  
Natur — Kultur — —

Aber wenn wir das sagen, wissen wir wohl, daß diese Gegensatzpaare nie völlig mit dem sexuellen Kontrast zusammenfallen, daß sie, jeder für sich be-

trachtet, etwas Schiefes im Vergleich haben, und daß nur ihr Ensemble, ihr Zusammenklang nach dichterischer Art einen Gefühlswert erzeugt, der unserer Empfindung bei dem Kontrast weiblich — männlich annähernd entspricht.

2.

## Das Werk der Frau.

Aus dem so umschriebenen Grundgefühl im Kontrast „männlich — weiblich“ scheint denn freilich auch unbedingt zu folgen, daß der Ausdruck männlichen und weiblichen Wesens, daß Tat, Wirksamkeit, Leistung für Mann und Frau etwas völlig Verschiedenes bedeuten muß. Der Mann (als ideale Polarkraft!) entfaltet sich, seiner aktiven, wählenden, detaillierenden, kritischen, bewußten, kulturellen Art gemäß, in losgelösten Werken, die objektiv durch die Isolierung eines bestimmten Wirklichkeitsstoffes, subjektiv durch Konzentrierung aller Kraft in ein bestimmtes Organ zustande kommen! Der Maler ist ein Mensch, für den nur die sichtbare Welt existiert, der ganz Auge ist; aber auch der Feldherr ist ein Mensch, für den alles (Menschen wie Landschaften) strategische Werte werden, und der im entscheidenden Augenblick nichts ist, als ein solche Werte ausbalancierendes Hirn. Monomanisch aussondernde, konzentrierte Kraft ist die Mutter aller Taten und Werke, durch die sich der Mann auswirkt: indirekt

und allgemein, d. h. in einem Werk, das vom Schöpfer abgelöst und deshalb fort- und hochgestellt werden kann, für alle sichtbar. — Das Werk der Frau ist, ihrer passiv allumfassenden, totalen, instinktiven, naturalen Art nach, direkt und individuell, es nimmt nicht den Umweg über Werke, es haftet an der Persönlichkeit, denn die Frau (als ideale Polarkraft!) besitzt nicht jene monomane Konzentrationskraft, die einen Stoff aus der Gesamtheit der Welt herausschneidet, um ihn mit symbolischer Kraft für das Ganze zu belasten, und die aus der eigenen Natur ein Organ zur souveränen Übermacht über alle anderen herauszucht. Die Wirkung der Frau haftet an ihrer ganzen Persönlichkeit, und der Begriff weiblicher Genialität, den wir haben, ist nicht an die paar Frauen gebunden, die (niemals mit vollstem Erfolge) mit der männlichen Schaffensart rivalisierten, sondern an solche, deren Persönlichkeit stark genug war, einen großen Kreis bedeutender Menschen unmittelbar zu beeinflussen. Das gilt von Aspasia bis zu Vittoria Colonna und zu Rahel Varnhagen: ihre Verse sind vergessen, aber das Gedächtnis ihrer Freundschaft lebt.

Es ist ein Irrtum, anzunehmen, daß mit dieser Aussage über die fundamental verschiedene Wirkungsart des männlichen und des weiblichen Prinzips etwas gesagt sei, was den Sinn der heutigen Frauenbewegung zu irgendeinem wesentlichen Teil in Frage stellen kann. Sehen wir einmal von der rein volkswirtschaftlichen Wurzel der Frauenbewe-

gung ab, von der einfachen Tatsache, daß Individuen weiblichen Geschlechts, die die Gesellschaft nicht anders versorgen kann, die Möglichkeit erhalten müssen, sich durch eigene Arbeit anständig zu ernähren. Diese Forderung primitivster Gerechtigkeit ist lediglich ein Teil der modernen Arbeiterfrage, es handelt sich dabei um etwas äußerlich und momentan Notwendiges, und man kann sehr wohl einen Zustand der Gesellschaft herbeiwünschen, in dem die Frauen von vielen jener Arbeitsgelegenheiten, die man ihnen jetzt doch erschließen muß, keinen Gebrauch mehr machen müssen und machen wollen. In diesem Stück sozialer Notdurft liegt also kein eigentliches Sexualproblem. Aber von ihrer wirtschaftlichen Wurzel abgesehen, scheint mir die Frauenbewegung noch zwei Quellen zu haben, und aus beiden fließt kein Widerspruch zu der oben angedeuteten Grundanschauung.

Wir müssen uns einmal wieder erinnern, daß hier die Grundkräfte, von denen wir zuletzt sprachen, nirgends in einem Individuum rein realisiert sind, und daß diejenigen Wesen, die medizinisch-staatlich als Frauen verbucht sind, aber an irgendwelchen Talenten und Fähigkeiten der männlichen Grundart teilhaben, den vollen Anspruch des Individuums erheben dürfen, diesen Talenten nachzuleben, daß kein Rassenvorurteil eine Frau hindern darf, etwaige männlichen Talente auszuüben. Und es ist hier auch gegen das Gattungsdogma anzukämpfen, als ob eine Frau mit solchen maskulinen

Gaben als irgendwie abnorm, oder auch nur als unweiblich anzusehen sei — ich sagte schon, es gibt nur Übergänge und Mischungen der Kräfte und gleichwohl bei jedem gesunden Individuum eine sexuelle Dominante. Es ist also der eine Sinn der Frauenbewegung, den weiblich charakterisierten Individuen das Recht auf Auswirkung ihrer etwa männlichen Talente zu erstreiten. (Ein Unsinn droht nur bei jenen Extremen, die den polaren Unterschied um dieser Einzelkräfte willen überhaupt leugnen wollen.) — Der zweite und größere Sinn der Frauenbewegung aber liegt darin, daß sie für die spezielle weibliche Schaffens- und Wirkensart die Gleichwertung verlangt, daß gerade das fundamental andere Wesen der Frau sein Recht auf gleiche Achtung mit der männlichen Art fordert. Tatsächlich stammt genau so gut wie der einzelne Mensch die menschliche Zivilisation und Kultur von Männern und Frauen ab, und nicht weniger wichtig als die werkschöpferische Arbeit des Mannes ist die persönliche Einflußnahme der Frau, durch die alles Geschaffene erst in den lebendigen Besitz eingeht und historische Kontinuität erhält. Daß die Leistung der Frau, die Tat der Gattin, der Hausfrau, der Mutter als Leistung begriffen und bewertet werde, daß sie Achtung, Schutz und Förderung erfahre, daß sie den stolzesten Männertaten gleichgestellt werde, von der Sitte, aber auch vom Gesetz, das ist der zweite, tiefe Sinn der Frauenbewegung.

Man ist also weder dem Individuum, noch dem Geschlecht gegenüber Antifeminist, wenn man die Gleichartigkeit männlicher und weiblicher Wirksamkeit bestreitet, und den vorwiegend weiblich charakterisierten Menschen in allen Berufen, die nicht auf persönlichem Einfluß, sondern auf konzentriertes und isolierendes Werkschaffen gebaut sind, prinzipiell geringere Chancen zuspricht. Wenn wir Michelangelo und Dante genial nennen, so denken wir zunächst an das Grabmal der Mediceer und an die Göttliche Komödie; wenn wir Ninon de Lenclos oder die Frau Rat Goethe genial nennen, so denken wir zunächst nur an ihr Leben. Aus diesem Grundunterschied eine Rangordnung zu machen, ist nicht sinnvoller, als Äpfel für vornehmer als Birnen, Fixsterne für edler als Planeten erklären zu wollen. Aber diesen Grundunterschied leugnen zu wollen, scheint mir nicht sinnvoller, als Tag und Nacht für optische Täuschung zu erklären. Man kann das tun — es ist aber eine für die Orientierung im Reich des Lebendigen wertlose Erkenntnis! Das Leben, das individuelle und soziale, organisiert sich ja nach diesem Unterschied. Die bekannten Einwände von der bloßen „bisherigen sozialen“ Behinderung der Frau sind oft genug mit Hinweis etwa auf Kleiderkunst und Kochkunst widerlegt worden, in denen eigentlich schöpferische Neuerungen auch immer von Männern ausgegangen sind, obwohl hier Frauen seit alters nicht nur gleichberechtigt, sondern geradezu bevorrechtet waren. Aber es scheint hüben

und drüben überhaupt eine falsche Argumentation, gegen eine so elementare Naturtatsache wie den Mutterschaftsberuf historische Einzelargumente heranzuziehen, und der Weltgeschichte in toto einen vieltausendjährigen Irrtum, eine Brachlegung vorhandener Kräfte von solcher Masse zuzutrauen. An irgendeinem Anfang muß doch die verschiedene soziale Machtverteilung zwischen den Geschlechtern aus ihren Wesensunterschieden gekommen sein; und soviel an dem seither auf dieser Basis Gebauten willkürlich und änderenswert scheinen mag — der Anfangsgrund, der Grundunterschied bleibt noch heute in der physischen Differenz verbürgt. — Die Ausnahmen schließlich, auf die man sich hin und wieder beruft, bestätigen im allereigentlichsten Sinne des Wortes die Regel, denn die paar Malerinnen, Forscherinnen, Dichterinnen, die mau nennen kann, haben niemals den Rang ihrer größten männlichen Berufsgenossen erreicht und sind (was viel wichtiger ist) niemals von ihrem Beruf in dem Grade ausgefüllt, erfüllt worden wie ein Mann — sind fast ausnahmslos unbefriedigte und unglückliche Naturen gewesen, in denen sich der zurückgedrängte Teil spezifisch weiblicher Kräfte verhängnisvoll meldete. Es scheint also in der bisher bekannten Geschichte keinen Beruf, keine Wissenschaft, keine Kunst, kurz keine objektivierende Schaffensart zu geben, die Frauenarbeit, Frauenwerke ganz gleichwertig, ganz gleichbedeutend neben der männlichen Leistung enthielte.

## Die große Ausnahme.

Und doch gibt es eine Ausnahme. Es gibt eine Kunst, die die Frau nicht als gelegentliche Ausnahme, als Helferin, als Kraft zweiten Ranges beschäftigt, sondern an der von vornherein, in jeder Epoche, bei jeder Gesellschaftslage, die Frau den vollsten, ebenbürtigsten Anteil hat, und in der mit vollster Ebenbürtigkeit Frauen die höchstmögliche Spitze erreichen, die Männern zugänglich ist. Diesen ganz einzigen Platz im Umkreis unserer gesamten Kultur nimmt die Schauspielkunst ein. Hier handelt es sich nicht um beliebig zahlreiche Einzelausnahmen, nicht um Individuen, die sich dem Grundsatz von der Aneignung der Frau zum Werk schaffen kraft größerer Nähe an den männlichen Pol entziehen — hier steht auf bestimmtem Gebiet eine ganze Gruppe von Frauen als große, als regelmäßige Ausnahme da. Als Schauspielerin ist die Frau dem Manne seit langem ebenbürtig gewesen, und die höchsten Werke der Schauspielkunst in unsern Tagen sind vielleicht von den schönen Händen einer Frau geschaffen.

So lange ist die Schauspielerin dem Schauspieler ebenbürtig, wie es eine Menschendarstellungskunst im heutigen Sinne überhaupt gibt: d. h. eine persönliche, geistige und gemütliche Kräfte

offenbarende, auf Erlebnis bestimmter Menschlichkeiten zielende, auf dramatischer Dichtung aufgebaute Körper-Bewegungskunst.

Die echte Bühnenkunst der Antike hat ja in unserm Sinne gar keine Schauspielkunst gekannt; die Sprecher der griechischen Tragödie — viel eher als Schauspielern etwa unsern Oratoriensolosängern vergleichbar — waren durch ihren riesigen Apparat (Kothurn, Kostüm und Maske) so belastet, daß schon physisch die Frau dieser Aufgabe nicht gewachsen gewesen sein kann. Der Mimus aber, das volkstümliche Possenspiel der Antike, war in der späteren Zeit, als Frauen in ihm hervortraten, so ganz auf geistlos-körperliche Schaustellung zugespitzt, daß zwischen den hier so genannten Schauspielerinnen und den einfachen Prostituierten kein wägbarer Unterschied aufzustellen ist. Überall wo der Körper nicht als Werkzeug einer seelisch bedeutungsvollen Kunst fühlbar wird, erscheint seine Schaustellung (noch heute!) als Prostitution, als bezahlte Aufreizung und schamloses Angebot. Der Mimus der Kaiserzeit hatte deshalb so wenig Schauspielerinnen als Schauspieler; er hatte Dirnen und Gladiatoren.

Das Mittelalter empfand die Theater im Prinzip nur als Kirchenkunst, und in der christlichen Kirche hatte die Frau von je zu schweigen. Aber die Figuren der Mysterienspiele (unter denen sich als Ausnahmen späterhin übrigens ein paar Frauen finden) waren von jener individuellen, dramatisch

verwandelnden Leistung, mit der bei uns eigentliche Schauspielkunst beginnt, auch sehr entfernt.

Wie das echte, im Grundsinn seiner Form vollkommene, das nur im sprechenden Menschen offenbarte Drama, so ist auch die Schauspielkunst erst in der Renaissance geboren worden; und fast im selben Augenblick ist auch die Schauspielerin da. Bei den verschiedenen Nationen freilich verschieden schnell. Italien hat schon im frühen Barock (um 1600) in Isabella Andreini eine Stegreifkomödiantin, der Tasso und Ariost Verse widmen, die der Kardinal Aldobrandini zur Tafel lädt, und die mit ungeheurem Erfolg am Hof von Versailles gastiert.

Zwei Generationen später hat die englische und französische Bühne Schauspielerinnen von persönlicher Physiognomie. Shakespeare hatte für seine eben erst aus der mittelalterlichen Tradition gelösten Bühne bekanntlich noch keine weiblichen Darsteller; aber schon Corneille sah all seine Heldinnen von Aktrizen dargestellt. — Bald darauf führt der Magister Velten in Deutschland zuerst bei seiner Truppe Schauspielerinnen ein und wiederum eine Generation später erhält Deutschland in der Person der Karoline Neuber die erste bedeutende weibliche Persönlichkeit seiner Theatergeschichte. Seitdem ist die ebenbürtige Herrschaft der Frau in der Bühnenkunst nie wieder angefochten worden. Die Lecouvreur, die Mars, die Rachel, die Bernhard, die Ellen Terry und die Patrick Cambel, die Ristori und die Duse, die Schröder-Devrient und die Wolter — in

ihrer Nation und in ihrer Generation haben sie ebenbürtig neben den berühmtesten männlichen Künstlern der Bühne gestanden. Darum kann der Satz bestehen: Solange es eine Schauspielkunst im modernen Sinne gibt, gibt es auch Schauspielerinnen, die nach Leistung und Ansehen ihren männlichen Kollegen vollkommen ebenbürtig sind ...

4.

## Das psychologische Problem.

Ich denke, man fühlt nach dem Vorhergesagten die ganze Wucht des hier beschlossenen Problems. Was muß es mit einer Kunst auf sich haben, die im Gegensatz zu allen anderen Künsten, Wissenschaften und Berufen von vornherein der Frau jede Schöpfermöglichkeit gewährt? Welche tiefen Zusammenhänge zwischen dem Wesen des Weiblichen und dem Wesen der Schauspielkunst müssen sich uns auf tun? Ich denke, man kann das Phänomen der Frau als Schauspielerin nicht begreifen, ohne zugleich einen sehr bedeutsamen Einblick in das Wesen der Schauspielkunst wie in die Natur der Frau gewonnen zu haben.

Erinnern wir uns, was zwischen der Frau und der eigentlichen Werkleistung sonst überall zu liegen scheint: es ist die doppelte Zerreißung, Lösung, Sonderung der inneren wie der äußeren Natur, die objektive und die subjektive. Die Hypertrophie eines

Organs macht im gewissen Sinne das künstlerische Genie. Der Musiker ist ganz Ohr, der Maler ganz Auge, der Dichter aber ganz sprachlich gestaltender Geist. Und wie aus der inneren, so müssen sie aus der äußeren Natur einen Teil abgrenzend herausheben, sie müssen einen Stoff, ein Motiv wählen, das ihnen nun wichtiger als die ganze andere Welt wird, das sie mit ihrer Liebe zur ganzen Welt beladen, und das so der mystische Schlüssel der ganzen Welt wird. Die Frau erscheint uns so oft in ihrem künstlerischen Bemühen dilettantisch und sentimental, weil sie nicht den Baum im Licht malen kann, ohne einen Vogel in den Zweigen, eine Wolke am Himmel mitzugeben, die dem schönen Naturganzen, aber nicht dem künstlerisch wirksamen Ausschnitt zugehören. Und ebenso häufig ist im weiblichen Dilettantismus die Schwäche, im Gedicht durch „farbenglühende Schilderung“, in der Malerei durch den „poetischen Gegenstand“ wirken zu wollen. Die Unfähigkeit im äußeren und inneren Bereich trennend zu konzentrieren (eine Unfähigkeit, die in andern Beziehungen große Kraft und Schutz vor spezifischen männlichen Gefahren ist!), diese Unfähigkeit trennt die Frau von freier künstlerischer Produktion.

Es ist nun die einzige Eigenart der Schauspielkunst, daß sie von ihrem Ausübenden weder diese innere organische Konzentration noch jene äußere Stoffwahl fordert. Im Gegenteil verbietet sie beide aufs entschiedenste!

## Der dramaturgische Grundbegriff.

Die Schauspielkunst ist eine Urkunst; sie steht dem dunklen Mutterboden aller Künste noch heute näher als Poesie, Malerei oder Musik, und hat eine Entwicklung nur gehabt, weil und soweit sie in Arbeitsteilung lebt. Jene Urkunst, die unmittelbar aus der Ekstase des Tanzes herauswuchs, in der bei religiösen Festen die Begeisterten Dichter, Spieler und Publikum zugleich waren und den Akt der völligen Verwandlung des entrückten, geflügelten Ichs zugleich schufen und genossen, diese Urkunst hat sich zerlegt: ihren geistigen Teil, der mit den fortschreitenden Kulturen, durch die sich wandelnden Sprache in der Zeit umgebildet werden muß, übernahm der Sprachkünstler als dramatischer Dichter; das mehr physische, urtümliche Element, das jene völlige Verwandlung mit Haut und Haar bewirkt, blieb der Schauspielkunst vorbehalten. Sie ist noch heute volle, panische Ergriffenheit, sie ist — eben weil sie nicht wie Malerei, Musik und Dichtung die Welt auf eine einzige Sphäre reduziert, weil sie nicht selbst aus dem Stoff der Außenwelt ihr Motiv ausschneidet, eigentlich heute noch Schwellenkunst, Kunst an der Schwelle des bloßen Erlebnisses. Nur die planvolle Herbeiführung und Einordnung dieser Ekstasen durch den Befehl des dramatischen Dichters, die Rolle, bildet hier aus einem mächtig Erlebenden einen



Künstler heran, und deshalb gerät Schauspielkunst überall so schnell in Verwilderung und Verfall, wo sie anfängt, sich von der dramatischen Dichtung zu trennen; vom Virtuosen zum Varieté-Kunststückmacher, 'zur barbarischen Nervenillusion des Pöbels, zu einer Art gespielten Gladiatorentums ist dann nur noch ein Schritt. Eben weil die Schauspielkunst nur halb Kunst und noch halb Erlebnis ist, ist sie auch der erlesene Tummelplatz jedes Dilettantismus; fast jeder, der ein lebhafteres Gefühlsleben besitzt, glaubt sich irgendwann einmal zu ihr befähigt oder gar berufen; von vielen großen, mimisch sicherlich ganz unbeanlagten Dichtern wissen wir, daß sie ernstlich daran gedacht haben, Schauspieler zu werden; auch beim Maler, beim Plastiker ist dieser Irrtum nicht ganz selten. Und in welcher andern Kunst hätte der Dilettantismus solchen Umfang annehmen, mit solcher Präntention auftreten können wie es bei den Bauerntheatern und gar in Oberammergau geschieht. — Es ist das Urtümliche, Undifferenzierte der Schauspielkunst, das so leicht darüber täuscht, daß auch sie eine ganz bestimmte Begabung, nämlich eine höchst überdurchschnittliche Gelöstheit und Beweglichkeit der ganzen körperlichen und geistigen Existenz voraussetzt. Aber eben dies Undifferenzierte, nicht Differenzierende ermöglicht, daß die Frau trotz ihrer Totalitätsinstinkte hier zum höchsten Gipfel der Kunst aufsteigen kann — vorausgesetzt, daß sie diese spezifische mimische Begabung besitzt.

## Die negative Lösung.

Die Frau hat gerade durch ihr Totalitätsgefühl ein sehr starkes Verhältnis zur Kunst, zum künstlerischen Produkt: die ja Erhöhung jeder Detailempfindung ins All ist. Deshalb sind Frauen vielleicht das beste Publikum. Aber die Frau hat durch ihr mangelndes Spezialisierungsvermögen ein sehr schwaches Verhältnis zur künstlerischen Produktion: die ja Verdichtung des Allgefühls in ein symbolisch ergriffenes Detail ist. Deshalb sind Frauen meist schlechte Künstler. Gäbe es nun eine Art künstlerischen Schaffens, bei dem die Anforderungen an die produktive Abstraktion sehr herabgesetzt sind, so würde aus der kunstnahen Grundstimmung des weiblichen Wesens wahrscheinlich eine sehr starke Beteiligung der Frau an diesem Zweig der Kunst ohne weiteres folgen.

Solchen Wegfall der Hemmungen bietet nun, wie aus dem Vorhergesagten ohne weiteres klar ist, die Schauspielkunst.

Eine konzentrierende Wahl zwischen den Organen in der inneren Welt ist nicht erfordert. Der Schauspieler, der ganz Ohr, ganz Auge, oder ganz Sprachgeist ist, wird mit Sicherheit ein sehr interessanter Dilettant und ein schlechter Schauspieler sein. Denn das Material des Schauspielers ist der ganze, voll funktionierende Menschenleib mit all seinen physischen und psychischen Kräften, die Aufgabe des

Schauspielers ist gerade die rückhaltlose und restlose Verwandlung der ganzen eigenen Existenz in ein anderes vom Dichter vorgebildetes Sein hinüber. Vom Dichter vorgezeichnet — darin liegt der Grund, weshalb der Schauspieler auch jenes Zweite, die Stoffwahl, das Herausheben eines Teiles aus der äußeren Welt, nicht leisten muß: es muß freilich geleistet werden, aber diese Arbeit nimmt hier ein anderer auf sich: der dramatische Dichter! Denn die Schauspielkunst lebt, wie gesagt, in Arbeitsteilung. So scheint die Schauspielerin all der sondernden Pflichten enthoben, die für die Dichterin, die Malerin die unüberwindliche Schwierigkeit zu bilden pflegen.

Vom Standpunkt einer Ästhetik der Schauspielkunst, wie sie erst neuerdings (namentlich durch Georg Simmel) begründet wird, ist hier nun anzumerken, daß Schauspielkunst zu einer Kunst, zu etwas anderem als einem Wirklichkeitserlebnis, zu einer aktiven Höherformung der Realität allerdings auch erst dadurch wird, daß sie ihr Material (d. h. die Gesamtexistenz der spielenden Person) wie rechtes künstlerisches Material höchst unnaturalistisch, nach dem Gesetz stilistischer Auswahl, Betonung, Verdichtung in Ton und Gebärde behandelt. Dazu freilich ist ein Maß ausscheidender konzentrierender Kraft nötig — eine männliche Art, die in der Individualität jeder großen Schauspielerin also doch auch sein muß und ist. In dem gar nicht seltenen Fall, daß „weibliches Schamgefühl“ die Frau hin-

dert, sich aus der Totalität ihrer privaten Existenz in die besondere Empfindung ihrer Rolle zu konzentrieren, bleibt die Frau als Schauspielerin eine vag gefühlvolle Dilettantin. Ganz in Polnähe auf der weiblichen Seite der sexuellen Reihe kann natürlich das Wesen der Schauspielerin, dieser Frau mit aktivem Talent nicht gesucht werden. — Trotzdem gilt es, daß in jenem entscheidenden Vorstadium, das noch nicht künstlerische Aktion, aber das zur Kunst führende Spezialerlebnis ist, und in dem sich schon Maler und Dichter, Lyriker und Dramatiker vor dem ersten Pinselstrich und vor dem ersten Wort voneinander trennen, daß da die Schauspielkunst etwas Elementares hat, um einen Grad naturnäher ist, als jede andere Kunst, und daß sie damit weiblichem Wesen zugänglicher bleibt als jede andere Kunst. Der Maler reißt aus der Natur eine optische Impression heraus und schmilzt sie zu einer farbigen oder linearen Harmonie um; der Dramatiker erfaßt eine geistige Verkettung und ballt sie sofort in sprachgeistig notwendige Bezüge; der Schauspieler aber erlebt intensiv die physische und psychische Totalwirklichkeit eines Individuums in einer Folge von Momenten und geht dann nicht als sehendes oder sprachgeistiges Wesen, sondern als totaler Lebenskomplex in diese Konzeption ein. Und obwohl die Realisation dieser Verwandlung dann wieder mit bewußter arbeitendem Formwillen (auswählend, betonend, verdichtend) vor sich geht, ist doch zweifellos, daß der vorausgehende Prozeß einem

reinen Wirklichkeitsvorgang viel verwandter ist, als jedes künstlerische Erlebnis sonst. Ich halte deshalb (im Gegensatz zu Simmel) das ganz populäre Gefühl, das dem schauspielerischen Werk mehr Naturqualität beilegt, als einem Bilde oder einem Gedicht, zwar zuletzt für irrtümlich, aber gar nicht für grundlos. Und auf diesem Naturgrunde begegnen sich Frauen und Schauspielkunst.

7.

## Die positive Lösung.

Vor dem Beginn der sichtbaren künstlerischen Formung liegt der Akt der künstlerischen Empfängnis. Schon er vollzieht sich im Charakter der speziellen künstlerischen Art: beim Maler mit der Konzentration der Welt auf Augenwerte, beim Musiker auf Tonwerte, beim Dichter auf sprachgeistige Betonungen — beim Schauspieler unter Aufgebot jenes physischen und psychischen Totalgefühls, das auch der Frau vollstes Mitgehen gestattet.

Mit der erst dann einsetzenden Forderung künstlerischer Formung kommen wir nun (in der Lösung unseres psychologischen Problems: Frau — Schauspielkunst) vom Negativen zum Positiven. Wir haben bisher nur gesehen, welche Hemmnisse, die jede andere Kunst ihr bietet, innerhalb der Schauspielkunst für die Frau in Wegfall kommen; es erhebt sich jetzt die Frage, welche Potenzen des weiblichen Prinzips sich den in der Schauspielkunst geforder-

ten spezifischen Talenten verwandt zeigen. — Der Feuilletonist, der das Thema der Frau als Schauspielerin als etwas Mondänes, Pikantes oft und gern umplaudert, pflegt regelmäßig das reizende Sätzchen zu produzieren: Die Frauen üben Lüge und Verstellung „ja schon im Leben“ so oft und gern, daß ihnen das natürlich auch auf der Bühne leicht werden muß. Dieses Sätzchen enthält einen doppelten Blödsinn: einmal ist die Behauptung, daß Frauen mehr lügen als Männer, eine jener völlig untergrundlosen Dreistigkeiten, wie sie gerade auf sexuellem Gebiet so zahlreich im Schwange sind. Wenn man dies sehr allgemein menschliche Verhältnis von bewußter Aussage und bewußter Wirklichkeit, daß wir Wahrhaftigkeit nennen, überhaupt sexuellen Kriterien unterwerfen wollte, so könnte man höchstens sagen, daß der Mann seiner ganzen Veranlagung nach eher die Fähigkeit zur Lüge besitzt, die ja ein willkürliches Zerreißen und Umbilden der gegebenen Wirklichkeit ist. Den Willen zur Wahrheit aber, irgendeine rein ethische Qualität überhaupt mit dem Unterschied der Geschlechter in Zusammenhang zu bringen, ist ganz unstatthaft. — Das ist der Unsinn jenes Sätzchens, soweit es sich um die Frau handelt, er ist nicht weniger groß von der Seite der Schauspielkunst her. Er enthält den schlimmsten aller Irrtümer, als ob Schauspielkunst Verstellung, Ersatz wahrer Eigenschaften durch vorgetäuschte, sei. Sie ist überall, wo sie Kunst ist, wo sie Menschen seelisch zu ergreifen vermag, Sicht-

barwerden innerer Wirklichkeiten, neue Ausprägung großen Reichtums. Wie unerträglich widerlich wäre uns die siebenzigjährige, fast mumienhafte Sarah Bernhardt, die sich in ein junges, blühendes, in reiner Leidenschaft zitterndes Geschöpf verstellte; und wie erschütternd ist sie, weil sie vor unseren bezauberten Augen wirklich jung wird, weil aus ihrer Seele alles, was zwanzigjährig, rein und leidenschaftlich ist, hervorbricht und den Körper verwandelt! Schauspielkunst ist transparent gewordene, den Körper durchscheinende innere Wahrheit; schauspielerisches Talent haben, heißt solch seelisch durchlässigen, ganz wahrhaften Leib haben; — und der Satz, daß die Frau durch eine angeborene Unwahrhaftigkeit zum Theater berufen sei, erscheint so wiederum von einer grotesken Torheit.

Dagegen steckt mehr Sinn, wenn nicht in, so doch hinter dem Satz: die Frau sei zur Schauspielkunst berufen, weil sie launischer, wandelbarer, veränderlicher sei als der Mann. Die Formulierung ist oberflächlich, denn jene kleinen Schwankungen an der Nervenoberfläche, an die wir im allgemeinen bei dem Worte „Laune“ denken, haben selbstredend keinen Bezug zu einer Veranlagung, tief genug, um für die Ausübung einer Kunst zu qualifizieren oder zu disqualifizieren. Hier handelt es sich nur um ein Versagen der normalen physischen Widerstände, der Hemmungen, die der Mensch jedem momentanen physischen Impuls entgegensetzt. Kein Plus an seelischer Kraft, sondern ein Minus

an physischer bildet die Quelle dieser Veränderlichkeit — sie qualifiziert deshalb zu keinen Leistungen. Die Meinung, daß „Nervosität“ eine Qualifikation zur Schauspielkunst einschließe, wird heute leider vielen jungen Damen verführerisch! — Wenn überhaupt in diesem oberflächlichen Sinne die Frau heute wirklich launischer sein sollte als der Mann, so ist das sicher nur ein momentanes Produkt von Kulturverhältnissen, kein Geschlechtscharakter; im Prinzip dürfte der Frau viel eher Ruhe der äußeren Haltung zuzusprechen sein als dem Manne. Kaum eine der großen Typen weiblicher Art, die uns Geschichte oder Dichtung zeigen, ist im bedenklichen Sinne des Wortes „nervös“. — Dagegen scheint mir wahr, daß die Frau in einer tieferen Schicht allerdings wandelbarer, veränderlicher ist als der Mann, weil sie naturnäher und deshalb impressionabler ist. Der Werkbetrieb des Mannes, das Bildnerische, Distanzierende seiner Art fängt nämlich schon bei der eigenen Persönlichkeit an! (Es sei hier noch einmal betont, daß von Mann und Frau im Sinne polarer Prinzipien die Rede ist, Prinzipien, die in keinem Individuum absolut verkörpert, in jedem beide mitwirksam sind, von denen aber doch nur eines in den allermeisten Individuen die Dominante angibt.) Der Mann hat sehr häufig schon den ehrgeizigen Instinkt, seine Person selbst als Werk zu behandeln, einen bestimmten Charakter, fest, klar, unerschütterlich, sichtbar herauszuarbeiten. Eine Tendenz, die, wo sie absolut auftritt, zur Totenstarre,

wo sie als Beherrscherin einer großen Kraft weiblicher Umwandlung und Anpassung auftritt, zu einer Goethischen Lebensbildung führt. In jedem Fall hat der Mann in seinem persönlichen Stabilisierungsbedürfnis, in seinem Charakterstolz, selbst in seiner sozialen Eitelkeit (die nur die äußerlichste Abspiegelung dieser Artung ist) schwere Hemmnisse für den schauspielerischen Beruf in sich. Die Frau ist im allgemeinen geneigt, sich weniger als Schöpfer ihrer Person, mehr als Geschöpf zu fühlen. Sie bleibt dem Zustrom der Natur mehr offen, ist leichter bereit, mit den neuen Einflüssen der Welt Form und Gehalt ihres Daseins wechseln zu lassen, sich umzubilden, sich zu wandeln. Was man zuweilen ihre Lüge, ihre Verstellung nennt, das ist oft nur die neue Wahrheit der Frau, ihr wirklich verändertes Wesen, ihre innerlich vollzogene schnelle Umwandlung. Dies schnellere sich Ein- und Umlieben ist denn allerdings eine positive Qualität, die die Frau für die Schauspielkunst mitbringt. Diese weibliche Beweglichkeit (die man auch so manchem schnell veränderlichen männlichen Genie — oft unverständlich tadelnd — nachgesagt hat) ist allerdings ein Grundelement schauspielerischer Begabung. Denn hier kommt alles darauf an, mit den Kräften der Seele nicht an einer bestimmten Form zu haften, sondern sie in immer neuen Kombinationen, immer neuen Umbildungen, veränderten Betonungen herausbringen zu können — je nachdem der Anruf des Dichters diese oder jene

Möglichkeit unserer Natur heraufbeschwört, diese oder jene Kraft im Innern eines mannigfach reichen Menschen zu dominierender Entfaltung zwingt. So sehen wir auch im Positiven sehr wesentliche, tiefreichende Berührungen zwischen Schauspielkunst und weiblichem Wesen: Ihre labilere Natur zeigt jedem verwandelnden Anruf der Außenwelt, jedem Stichwort zu neuer Charakterbildung, also auch dem „Rolle“ genannten Anruf der Dichterphantasie große Folgsamkeit.

## 8.

## Der disharmonische Rest.

Dennoch ist das Verhältnis von Frau und Schauspielkunst keineswegs ein ideal-harmonisches. So viel lockende und zwingende Möglichkeiten die Frau zur Schauspielkunst führen, so viel schwer überwindliche Hemmungen bleiben doch auch und machen „die Frau als Schauspielerin“ zu einer problematischen Natur. Zu dem eben Ausgeführten über das veränderliche Wesen der Frau steht nämlich nur in scheinbarem Widerspruch die oft und mit Recht behauptete Tatsache vom konservativen Wesen der Frau. In Wahrheit stehen beide Erscheinungen in einem ursächlichen Verhältnis zueinander. Konservativ, schwerfällig, unbeweglich, im höchsten Maße „treu“ ist weibliche Art, nämlich nach der sozialen Seite, nach der Außenwelt hin. Eben weil die Frau an der bestimmten inneren Bildung ihrer Person

nicht mit der gleichen trotzigen Verbissenheit festhält wie der Mann, eben deshalb bedarf sie stärker der äußeren Bindung, der sozialen „Feststellung“. Denn alles Lebendige braucht ein Gleichgewicht von Bewegungs- und Ruhekräften; kein Mensch kann leben, ohne ein Minimum von Stabilität und Zuverlässigkeit, von Beharrung zu empfinden, ohne einen Platz auf der Welt zu wissen, der ihm sicher ist. Weil das mehr offene, mehr hingebende Wesen der Frau innerlich diese Stabilitätsgarantie weniger bietet als männliche Art, darum muß sie in allem Äußeren fester, zäher, schwerer beweglich sein, als der Mann, darum ist sie sozial von höchstem Ruhe- und Ordnungsbedürfnis, und in einem letzten Grunde sehr konservativ in allem, was Familie, Gemeinde, Klasse, Stand, Volk, Rasse betrifft. — Ist nun aber in der künstlerischen Hingabe, in diesem Leben mit einem bevorzugten Material, diesem Aufgehen in einer oft geänderten Eigenwelt stets etwas, was dem Konflikt mit dem inneren Stabilitätsbedürfnis des Menschen und mit der äußeren sozialen Ordnung zutreibt, so bildet gerade der Schauspieler die höchste Negation aller Stabilität. Sein ganzer Beruf ist ja auf ein schnelleres Wechseln des inneren Zustandes gestellt als irgendeine andere Kunst; und das spiegelt sich nach außen in der größeren sozialen Unbeständigkeit, in dem noch keineswegs ganz beseitigten Wandercharakter des Berufes, in der jeder bürgerlichen Ordnung entgegengesetzten Nachtarbeit, in der aus all diesen äußeren und inneren

Gründen resultierenden unnormalen Reizbarkeit und Exzentrizität des Schauspielers. Diesem stärksten Typus der Unbeständigkeit nun steht in der Frau der menschliche Typus gegenüber, der schon durch seinen Beruf zur Mutterschaft am entschiedensten auf ein Maximum von Stabilität, Ruhe und Ordnung hingewiesen ist! Und hier beginnt der Konflikt, das Problematische im Wesen der Schauspielerin.

Das soziale Leben, das Leben mit den Menschen verlangt von uns viel weniger den unbedingt wahren, stilistisch restlos durchgebildeten Ausdruck jeder augenblicklichen Stimmung, jedes momentanen Zustandes, als vielmehr die zuverlässige Kontinuität unserer Zustände, das Sicherbleiben einer bürgerlich faßbaren Person oberhalb alles Wechselns der Momente. Der romantische Künstlermensch, der mehr von analytischer Impression als von bildender Synthese weiß, wird diese bürgerliche Kontinuität stets einen lügnerischen Kompromiß schelten, er wird seinen Stolz in den möglichst getreuen Ausdruck jedes seiner allzu scharf, allzu bewußt erfaßten Einzelzustände setzen. Er wird dadurch die Möglichkeit, mit Menschen zu leben, bürgerlich zu existieren, völlig zerstören. Das Leben unter Menschen verlangt von uns die Bildung einer relativ konstanten Gesamtperson, die gewiß jedem der einzelnen Augenblicke Abbruch tut — sie „beherrscht“! — aber doch eine tiefere, größere Wahrheit ausdrückt, die Wahrheit unseres idealen Ichs gegen unser empirisches. — „Wer wahr sein will, überhebt sich.

Nur im Spiel und mit uns selbst allein dürfen wir alles wagen und alles gestehen. Das Leben verlangt Demut; man hat es mir gesagt, es verlangt Lüge.“ Das ist der Schrei der „Schauspielerin“, die in Heinrich Manns unlängst erschienenem Drama vergebens den Anschluß an die soziale Existenz wiederzufinden sucht. Sie ist gewohnt, sich mit so ingrimmiger Tiefe den Stimmungsbefehlen des Augenblicks hinzugeben, daß jene planende, bauende Einsicht in die Dauer des eignen Ichs, die über und hinter den Augenblicken liegt, sich nicht mehr geltend zu machen vermag. Wenn der tief Geliebte sie in einem Moment schwerer Verstimmung mit Selbstmorddrohung verläßt, so ist sie nicht imstande, ihn zurückzurufen, obwohl sie ihn „im Grunde“ liebt. In stummem Trotz läßt sie ihn gehen — um erst im nächsten Augenblick verzweifelt zu erkennen: „Aber das ist ja Wahnsinn!“ Der Dichter konnte in der Tat den tödlichen Widerstreit zwischen der fanatischen, künstlerischen Wahrheitswut eines überwachen Impressionismus und der sozialen Grundforderung nach Zusammenfassung, Ausgleich, Kontinuität nicht stärker zum Ausdruck bringen, als indem er eine Schauspielerin darstellt, die mehr als Geliebte, die Gattin sein möchte.

In diesem Widerstreit der tief sozialen, der mütterlichen Instinkte der Frau mit der antisozialen Tendenz des Schauspielerberufes liegt das eigentlich unlösbare Problem der Frau als Schauspielerin. Und dies Problem spitzt sich erst in der Gegenwart tra-

gisch zu. — Leo Berg hat einmal ebenso böse wie richtig bemerkt, „seit man Schauspielerinnen und Gouvernanten nicht mehr unterscheiden kann, wird auch immer schlechter Theater gespielt“. Allerdings das Wesen dieser Kunst ist von rein bürgerlich kultivierten Menschen nicht zu erfüllen. Aber der alte, wilde, verwandlungstolle Komödiant, der bürgerlich ganz abgelöste, nur auf den Brettern lebendige, dieser freilich reinste Typus des Schauspielers ist ja überhaupt im Aussterben; auf unsrer Bühne mehren sich die Gestalten vornehmer, kulturwilliger, sozialgestimmter Männer, denen der Kampf mit dem bürgerfeindlichen Geist ihrer Kunst grim-mige Falten ins Antlitz zog, und die trotz allem Gestaltungstrieb nicht selten — mitten im erfolgreichen Schaffen! — der Bühne den Rücken wenden. An dieser fortschreitenden Komplikation des Schauspielerseins durch die immer tiefere Sozialisierung unserer Welt hat die Frau eben auch ihren Anteil. Das kann zu einer blutleer gouvernantenhaften Kunstübung führen — aber auch zu schmerzhaft starken, neuen, doppelt reizvollen Schöpfungen. Wenn Frauen von hoher sozialer Kultur und von starker, auch zum neuen Selbstbewußtsein erwachter Weiblichkeit dennoch von einer echten Leidenschaft des Bluts, einer großen ursprünglichen Begabung, zur Bühne getrieben werden, so werden sie in einen Kampf geschleudert, den sie selber in großen Schmerzen, wir in einer besonders bitteren, herben Schönheit ihrer Kunst empfinden werden. Das meiste, was

man heute als spezifisch modern empfindet am Wesen großer Bühnenkünstlerinnen — seelisch und technisch —, steigt auf aus diesem dunklen Streit des schrankenlos verwandlungswütigen Theaterblutes und des bewußter gewordenen mütterlichen Ruheverlangens der Frau.

9.

## Die „moderne“ Schauspielerin.

Ich denke, es ist diese Problematik der Frau als Schauspielerin, die in den größten Kunstwerken der heutigen Bühne eingegraben steht: in den Schöpfungen der Eleonore Duse. Das ist der Leidenschaft, den all diese Gestalten voll gefesselter Hoheit, voll lösender Sehnsucht im Antlitz tragen, im Zucken der Lippen, im singenden Steigen des Tons, im tastenden Spiel der Hände. Aber der tiefe Schrei der Mütterlichkeit, in dem Else Lehmanns Kunst groß ist — die verhaltene Schwermut, die in den damenhaften Gestalten Luise Dumonts vibrierte —, die geniehaft gefährlich geistreichen, bösspitzen Zeichnungen der Gertrud Eysoldt oder die damenhaft vornehm verhaltene Klage im Ton der Lina Lossen, sind das nicht Trophäen, die aus dem gleichen Kampf heimgebracht sind, dem Kampf zwischen Frau und Schauspielkunst? Alles was in Deutschland — dem Lande, das die Schaubühne am ernstesten nimmt und deshalb die Einordnung der Schauspieler in die soziale Kultur am gründ-

lichsten begonnen hat — in den letzten Jahrzehnten an weiblichen Schauspieltalenten hervorgetreten ist, nahezu alles ist Variation über das eine Thema! Leidvolles Mißverhältnis zwischen dem sozialen Instinkt und der künstlerischen Situation der Frau ist das Thema. Was das intellektuelle Temperament einer Eysoldt bei Strindberg, Courteline, Wilde mit kalten Karikaturstrichen, gleichsam in Dur, gibt — das ist im Wesenskern das gleiche Schicksal, das die reiner fühlende Leidenschaft einer Duse in Moll vorträgt, in weich glühenden Farben, die sie den erreichten Leidensgestalten der Dumas und Sudermann leiht, mit denen sie d'Annunzios rohe Fresken oder Ibsens scharfe Stahlstiche zuweilen in tieferes Licht setzt. Variationen, die zwischen diesen beiden Hauptabwandlungen der Melodie hinüber- und herüberführen, sind aber so ziemlich alle schauspielerischen Leistungen von Belang, die weibliche Talente in den letzten deutschen Jahrzehnten geschaffen haben: die Triesch oder die Durieux, die Marberg oder die Ritscher — Berlin oder Wien, Hamburg oder München — geschlechtsloser Hohn oder sexuelle Raserei oder nervöse Resignation — es ist immer dasselbe Lied, das aus dem schrillen Zusammenprall von Geschlechtswillen und Kunsttrieb hervortönt. Nur noch die Problematischen, die Leidenden oder die Zynischen gedeihen. Ausgestorben scheint das Geschlecht der königlichen, in Geist und Kraft sicher herrschenden Heroinen (die Poppe, die Salbach, die Ellmenreich sind kaum mehr als Ruinen einer stolzen Ver-



gangenheit; möglicher Nachwuchs wie die junge Mary Dietrich ist bereits in der Richtung auf den Eysoldtschen Stilismus angekränkt) — verschwunden sind die menschlich bedeutsamen und haltungsvollen weiblichen und überlegenen „Damen“ (nach dem Tode der geistig reifen Nuschä Butze ist fast nur Helene Fehdmer noch eine beglückende Ausnahme) — fast verschollen sind die „Naiven“, deren selbstverständliche heitere Lebenskraft einst das Glück der Bühne bedeutete. (Agnes Sorma, die freilich auch eine „Dame“ und fast eine „Heroine“ war, ist uns schon zur holden Sage geworden, die starke Lucie Höflich hat auch fast schon zu spielen aufgehört, und eine ihres einst so zahlreichen Geschlechtes, wie die kleine Helene Thimig, erscheint uns heute fast als ein Wunder.) Alle Kunst, die aus dem Frieden mit der Natur, aus der sicheren Herrschaft des Menschen über seine Umstände erwächst, alles klar Gesunde und einfach Große, heiter Leichte und tragisch Gewaltige will heute nicht mehr gedeihen. Diesen Problematischen wandelt sich die priesterliche Geste, die damenhafte Neigung, die unbewußt anmutige Gebärde zum nervösen Zittern oder zur geistig überschärften, bewußt ausgesparten Linie; der volle Klang eines großen Zorns, die ruhige Festigkeit einer geklärten Haltung, das reine Lachen eines unschuldigen Spiels wird überall zum Tremolo unterdrückten Leids, zum Schwanken kaum verhüllter Ohnmacht, zum hysterischen Aufwirbeln überreizter Nerven. Der

Sinn der großen klassischen Frauengestalten wird deshalb seit Jahrzehnten auf unsern Bühnen verfälscht: selbst die Duse als Shakespeares Kleopatra war eine Fälschung und die Penthesilea der Eysoldt eine Kulturkatastrophe, die Lady Macbeth der Triesch ist eine nervöse Entgeistigung und auch die Iphigenie der Lossen ein (sehr liebenswürdiges) Versagen. Man kann nicht Goethe wie Schnitzler, Shakespeare wie Strindberg, Kleist wie Wilde spielen — man setzt überall für ein Plus an seelischer Kraft ein Minus an Nervenwiderstand. Und deshalb ist man taub für die königlichen Rhythmen, ohnmächtig für die gebietenden Gesten, mit denen diese Dichter ihre übergewaltigen, schicksalherausfordernden Frauen gestaltet haben — man gibt höchstens ihr leidvolles Erliegen, aber auf dem Grunde eines taumelnden Zuwenig, statt als Folge eines trotzens Zuviel.

Wenn Ibsen und Wilde, Courteline und Hofmannsthal, zuweilen auch Wedekind und Shaw, Hauptmann und Strindberg von den Schauspielerinnen unserer Generation vollendet verkörpert werden, so ist das dankenswert genug — es soll uns aber nicht darüber täuschen, daß das Material, Shakespeare und den wahren Kleist, Goethe und den richtigen Hebbel zu spielen, in diesem Geschlecht beinahe nirgends existiert.

Das Gebundensein der modernen Schauspielerin an die Problematik des zeitgenössischen Dramas stammt wohl zum großen Teil aus dem inneren

Kampf zwischen Frau und Schauspielkunst. Dieser Kampf hat in unseren Tagen an Schwere gewonnen, weil unser analytisches Zeitalter beide Parteien mit erhöhtem Selbstbewußtsein, und deshalb mit gesteigerter Energie ausrüstete. Und im stärkeren Zusammenschlag springen leuchtendere Funken.

10.

## Der soziologische Grundbegriff.

Die Psychologie der Schauspielerin, wie ich sie an dieser Stelle zu geben versucht habe, führt in der Tat zu einem Punkte, wo eine soziale Problematik — im weitesten und tiefsten Sinne des Wortes sozial — für die Frau als Schauspielerin wesensnotwendig erscheint. Jener hohe Grad von äußerer, sozialer Stabilität, den die Frau kraft des konservativeren Zuges ihrer Natur erstreben muß, wird ihr durch das Wesen eines Berufes verweigert, der seiner inneren Art wie seiner äußeren Organisation nach auf Wandel und Wandern gestellt ist. Trotzdem sind mir wenige Leute in ihren Instinkten so tief verdächtig wie jene Männer, die mit der Gebärde künstlerischer Überlegenheit jede soziale Reform zugunsten der Schauspielerinnen ablehnen — weil Kämpfe und Prüfungen aller Art zum Wesen dieses Berufes gehörten, und man durch solche Konsolidierung den künstlerischen Nerv des Berufes durchschneiden, das Theater dem Philisterium ausliefern würde! Diese Argumentation schmeckt durchaus nach der philo-

sophischen Gedankenlosigkeit jenes Herrenstandpunktes, der jedes ihm irgend bequeme, bestehende Verhältnis als gottgewollte Abhängigkeit zu sanktionieren liebt. „Gott“ aber ist, wie Moritz Heimann einmal ausgezeichnet gesagt hat, „auf beiden Seiten der Gleichung“ — er ist genau so zukünftig wie gegenwärtig, er ist ebenso die Last wie der Träger. Die höchste Legitimation, den göttlichen Sinn, können wir ja nicht anders erlauschen, als wenn wir in alles Lebendige hineinhören und nach jeder Kraft, nach jeder Willensregung horchen, die elementar und eingeboren aus den Individuen aufsteigen. Der Trieb zur Freiheit, zur Selbstbestimmung, zur Emanzipation ist eine solche Macht göttlichen Ursprungs; und obwohl gewiß die Abhängigkeiten nicht weniger göttlich, nicht weniger tief im Gesetz alles Lebens begründet sind, obwohl alle Freiheit sich bald genug in Grenzen fügen muß, bleibt es doch unerschütterlichstes Menschenrecht, diese Grenzen selber aufzusuchen, den inneren Drang mit ihrer zwingenden Kraft im Entscheidungskampf zu messen, und so das haltende Gesetz wie ein selbstgewähltes, selbsterschaffenes empfinden zu dürfen. Dies ist das große Recht, das sich die Menschheit seit der Reformation in hundert verschiedenen Bereichen mit hundert Schlachten erkämpft hat. Es ist der unzerstörbare Grundgedanke des Liberalismus, und ich kenne in unserer Zeit nichts Ruchloseres, als die Lehren jener snobistischen Überläufer, jener Talmiaristokraten, die man

über die Begrenztheit aller Freiheit, über die naturgemäß nur relative Geltung des Liberalismus aufgeklärt hat, und die nun mit einer unverschämt hochmütigen Gebärde die geistige Arbeit von vielen Jahrhunderten über Bord werfen, ein Dogma der Unfreiheit verkünden, und mit dieser künstlichen Borniertheit die bequemen Instinkte glücklich besitzen der maskieren. (Künstlich, unecht ist alles freiheitsfeindliche Denken, denn die Intelligenz ist von Geburt individualisierende, entscheidende, befreiende Kraft — nur vom Gefühl aus, nur als katholische Religion kann eine Lehre der Unfreiheit wahrhaftig und lauter sein. Ein wahrer Katholik kann mir fremd und ehrfürchtig, ein freiheitsfeindlicher Protestant nur verächtlich sein.) Dieser künstliche, unlautere Dogmatismus, dieses snobistische Verleugnen größerer, kultureller Errungenschaften, die man in Wahrheit immerfort selbst in Anspruch nimmt, das zeigt sich auch immer wieder, wenn gewisse Dogmatiker der Rasse, des Bluts, des Leibes, geistlos über die Frauenfrage absprechen; das zeigt sich auch bei solchen Äußerungen über das soziale Problem der schauspielenden Frau. Denn allerdings wird ein notwendiger Rest, etwas „Gottgewolltes“ in der sozialen Mißlichkeit der Schauspielerin bleiben. Aber dies nimmt weder der Schauspielerin das Recht, noch der Gesellschaft die Pflicht, daran zu arbeiten, daß die harmonische Entfaltung der schauspielenden Frau möglichst groß, ihre Leiden möglichst klein werde, daß sie mit eigener Kraft zu der natur-

gesetzten Grenze ihrer Glücksmöglichkeit vordringe. Heute liegt aber zwischen ihr und ihrem notwendigen Schicksal eine dicke Schicht sozialen Übels, das keineswegs in der Natur der Frau oder der Schauspielkunst begründet ist, das vielmehr von einem sexuellen Dogma geschaffen ist und mit diesem Dogma zerstört werden kann. Dies Dogma ist die gleiche, von egoistischen Interessen gefütterte Männermeinung, die in Wahrheit hinter den illiberalen Äußerungen jener Leute steckt, die jede Verbesserung der Schauspielerexistenz für eine Schwächung der künstlerischen Flugkraft erklären.

mag. d. d. 10.

## II.

### Das soziale Problem.

Man erinnert sich, wie großes Gewicht ich in den sexuellen Definitionen, die diese Studie einleiteten, darauf legte, daß männliches und weibliches Wesen Polarbegriffe seien, zwischen denen sich die unendliche Kette unendlich verschieden gemischter Individuen spannt, — nicht Ausdruck für zwei absolut verschiedene, reinlich getrennte Haufen der Menschheit, in die alle Individuen — hier Männer, hier Weiber — zu sondern seien. Dies letztere falsche, antiindividuelle, freiheitsfeindliche Dogma von der absoluten Verbindlichkeit der Geschlechtsbegriffe, hat aber jahrtausendlang geherrscht, und dies Dogma, das gut katholischerweise

das Geschlecht nicht als eine orientierende Abstraktion aus den allein gegebenen göttlichen Individuen, sondern als einen Dämon, der die Einzelwesen reitet, begreift — dies Dogma hat unzähliges Unheil geschaffen, und unter anderem auch das soziale Unglück der Schauspielerin. Dies Dogma, daß die Idee des Weiblichen oder des Männlichen in allen Individuen realisiert sein müsse, schließt ja zugleich ein Werturteil in sich. Man verlangt den „rechten“ Mann und die „rechte“ Frau und findet von vornherein jedes Individuum minderwertig, das der Idee nicht entspricht (resp. — da es solch Individuum überhaupt nicht gibt — das seine atypischen Veranlagungen nicht sorgsam unterdrückt). Dies Dogma ist es, das den großen Künstler hundertmal um seiner „weibischen“ Eigenschaften willen der Verachtung des Philisters ausliefert; das gleiche Dogma ist es, das den Philister und den ihm so geistverwandten aristokratischen Snob zum Verächter der Frauenbewegung macht, da wo sie für das Recht männlicher Talente in generell weiblichen Individuen eintritt. Eine Frau hat eben keine irgendwie männlichen, aktiven, nach außen wirkenden, exponierenden Neigungen, Talente, Berufe zu haben! Sonst ist sie kein Weib, und da sie auch kein Mann ist, und die Menschheit ja reinlich in diese beiden Gruppen zerfällt, so ist sie überhaupt kein richtiger Mensch, also minderwertig, verächtlich, preisgegeben. Auf diesem höchst ruchlosen, weil naturfremden, willkürlichen Dogma beruht zum gro-

Ben Teil das soziale Unglück der heutigen Schauspielerinnen. Denn Schauspielerin war ja der erste, lange Zeit einzige „Frauenberuf“; zum mindesten stellte kein anderer Beruf in so betonter Weise Frauen zur Schau, die einem aktiven, schöpferischen Trieb, also einer relativ männlichen Veranlagung folgten. Und unter der Herrschaft jenes umgebrochenen, so sehr bequemen Sexualdogmas beschloß der männliche Pöbel aller Stände, daß dies „also“ keine richtigen Frauen wären, keine Menschen mit Anspruch auf Menschenwürde und Achtung — also gute Beute!

Der Historiker der deutschen Schauspielkunst Eduard Devrient äußert sich über das erste Auftreten von Frauen, das sich in der Veltenschen Truppe Ende des siebzehnten Jahrhunderts zutrug, wie folgt:

„Bis dahin waren, wie wir wissen, bei allen Banden die Frauenrollen von Knaben gespielt worden. Die Oper hatte zwar längst die herrschende Sitte durchbrochen und Frauen auf die Bühne gebracht, weil man sich mit der unzureichenden Ausbildung der schnell wechselnden Sopranstimmen der Knaben nicht begnügen wollte; indessen waren die Frauen doch auch in der Oper nicht allgemein geduldet als Veltens Truppe die kühne Neuerung wagte.

Sie war von tief einschneidender Wichtigkeit, und es darf ihr ein großer Teil der Anziehungskraft, die Veltens Aufführungen übten, zugeschrieben werden. Aber abgesehen von dem heftigen Verstoß gegen die damalige Sitte, den das Theater damit beging, war mit der Einführung von Frauen — so sehr die Darstellung auch an Wärme, Wahrheit und natürlicher Ausbildung gewinnen

mußte — doch für alle Zeiten der Geschmack und das Urteil des männlichen, also des Ton angehenden Publikums durch das geschlechtliche Interesse getrübt.“

„Für alle Zeiten durch das geschlechtliche Interesse des männlichen Publikums getrübt.“ Diese bitterbösen Worte sind vor einem halben Jahrhundert geschrieben, aber sie bestehen noch heute zu Recht. Es ist Kenntnislosigkeit oder leichtfertige Schönfärberei, wenn man mit dem Blick auf ein paar schöne Ausnahmen bestreitet, daß bis zu diesem Tag die Schauspielerin unter dem Druck dieses sexuellen Interesses steht. — Der Bürger setzt seit alter Zeit dem Schauspieler noch ein ganz anderes Vorurteil entgegen als dem sozial unzuverlässigen Künstler überhaupt, und zwar wesentlich deshalb, weil des Schauspielers Material der eigene Körper ist. Denn deshalb kann sich der Schauspieler nicht wie Maler oder Dichter von seinem Werk distanzieren, er steht mit seiner ganzen Privatperson immer gleichsam mit zur Schau, zur Schau — zum Kauf. Bei jener Art szenischer Darstellungen, wie sie im Mimus der späten Antike herrschte und wie sie heute noch in Tingeltangeln und niederen Bühnen zu finden ist, wo die Schaustellung des Körpers an sich Hauptsache ist, da ist allerdings der Zusammenhang zwischen Schauspielerei und Prostitution nicht zu leugnen. Alles kommt also darauf an, daß der sichtbare Körper der Schauspielerin als bloßes Material eines zu bildenden

Kunstwerks gemeint und empfunden wird. Wer nun nicht künstlerisches Gefühl genug hat, um zwischen dem darbietenden Künstler, dessen Privatexistenz ja gar nicht auf die Bühne kommt, und dem allein dargestellten schauspielerischen Kunstwerk zu unterscheiden, wer nicht Phantasie genug hat, um statt des Hamletdarstellers wirklich einen dargestellten Hamlet zu sehen, für den bleibt Schauspielkunst allerdings die bezahlte Schaustellung menschlicher Körper und erhält somit eine verdächtige Ähnlichkeit mit der Prostitution. Diese höchst verbreitete amusische Stellungnahme zum Schauspielerproblem nährt sich nun an der vorher geschilderten Verachtung einer aktiv exponierten Frau überhaupt, und schafft so die skrupellose Herrschaft des sexuellen Interesses, unter der die Frau als Schauspielerin noch heute steht. Überall, auch bei uns. — Fräulein Dr. Engel-Reimers, die unlängst in einem umfangreichen, sehr sorgsamem Werke die Enquete der Deutschen Bühnengenossenschaft verarbeitet hat (Die deutschen Bühnen und ihre Angehörigen. Eine Untersuchung über ihre wirtschaftliche Lage. Leipzig. Duncker & Humblot), meint zwar, daß wir Deutschen das einzige Volk sind, „das in der Schauspielerin, die es wert ist, die Priesterin der Kunst erblickt und ehrt“. Aber diese damenhaft freundliche Meinung hält vor einer inneren Sachkenntnis leider gar nicht Stich. Es ist höchstens wahr, daß es bei uns im Gegensatz zu Frankreich und England stärkere ideologische Kräfte gibt, die der

niederziehenden Auffassung entgegenarbeiten. Zu einem reinen Sieg hat es aber die künstlerische Auffassung kaum gegenüber einigen Berühmtheiten allerersten Ranges gebracht. Wer da weiß, in welchem Ton die sogenannten Herren der sogenannten guten Gesellschaft im allgemeinen von Schauspielerinnen reden — wer die Wut und die Verzweiflung, den Ekel und das unheilbare Mißtrauen kennt, mit dem die besten unserer jüngeren Schauspielerinnen jeden Schritt ihres Weges gehen, weil außer und innerhalb des Theaterbetriebes von Agenten, Regisseuren und Direktoren, Mäzenen, Rezensenten und Bewunderern immer wieder unter dem faden-scheinigsten Schleier künstlerischer Teilnahme das nackte, geschlechtliche Interesse an sie herantritt — wer in diesen Abgrund einmal hineingeblickt hat und kein Talent zum Lügen besitzt, der wird aussprechen müssen, daß die Schauspielerin unter dem sexuellen Vorurteil, unter der sexuellen Begier der Männer heute genau so zu leiden hat wie zu Magister Veltens oder Eduard Devrients Zeiten! Und er wird ferner sagen müssen, daß jenes kleine Maß moralischen Ernstes in der Betrachtung des Theaters, das bei uns Deutschen noch von Schiller her lebendig ist und der rein sexuellen Betrachtung der Schauspielerin hier und da entgegenarbeiten mag, daß dies häufig wettgemacht wird durch die Roheit, den Tiefstand an erotischer Kultur, der das „geschlechtliche Interesse“ eines Deutschen oft noch unerträglicher ma-

chen dürfte als das eines gewiß nicht besseren, aber eleganteren Romanen.

Indessen braucht sich leider die Behauptung von der überall herrschenden sexuellen Verfolgung der Schauspielerin gar nicht lediglich zu stützen auf die persönliche Erfahrung. (Die ich für mein Teil mehr als zehn Jahre lang im Theater und rund ums Theater herum gesammelt habe.) Man ist auch nicht auf die stets vielumstrittene Memoirenliteratur angewiesen — obwohl hier „Übertreibungen“ schlechterdings kaum möglich sind. Ein Buch wie das zuletzt meist beredete von der „Helene Scharfenstein“, die Gott überhaupt nicht zur Schauspielerin, sondern zur Gouvernante oder Romanschreiberin dritter Qualität bestimmt hatte, ist natürlich in allem „Wie“ äußerst verlogen, weil keine Empfindung rein ausgetragen, jede gleichsam schon im Mutterleibe literarisch zurechtgebügelt ist — das „Was“ des Buches, der rohe Sachverhalt, die schier ununterbrochene (hier leider allerdings auch von keiner eigenen, freien, erotischen Leidenschaft unterbrochene!) Folge sexueller Erpressungen ist gleichwohl durchaus wahr, kann zumindest nach dem Urteil jedes ehrlichen Sachkenners durchaus wahr sein. Hier handelt es sich nicht, wie die Parteien naiver Journalisten schreiben zu müssen glaubten, um ein erlebtes Standardwerk oder um einen erdachten Kitsch, sondern just um ein verkitschtes Erlebnis. — Unverwerflicher, einwandfreier, durchschlagender aber sind die Zeugnisse, die wider Willen den Machthabern der

zeitgenössischen Bühne selbst ent schlüpfen: Die offiziellen Institutionen, wie sie in rechtskräftigen Verträgen sich spiegeln, bringen den herrschenden Zustand vollkommen klar zum Ausdruck. — Fräulein Dr. Engel-Reimers hat in ihrem Buche die Unterschiede zwischen männlicher und weiblicher Situation am Theater nicht systematisch durchgearbeitet. Aber sie stellt doch auch fest, daß die Gagen der weiblichen Bühnenangestellten im Durchschnitt erheblich niedriger sind als die der Männer. Allerdings sind allgemein weibliche Arbeitslöhne niedriger als männliche, aber hier haben wir es ja mit einem Beruf zu tun, in dem Frauen genau so Wichtiges leisten wie Männer, der ganz speziell der Frauen in dem gleichen Grade bedarf wie der Männer, und bei dem auch das weibliche Arbeitsangebot schwerlich noch größer ist als das männliche. Deshalb ist schon diese mindere Entlohnung der weiblichen Arbeitskraft auffällig und verdächtig. Nun kommt aber hinzu die allbekannte Kostümmisere. Während es seit lange Brauch ist, dem männlichen Darsteller zum mindesten das historische Kostüm zu liefern, wird von der Schauspielerin verlangt, daß sie diese Kostüme selbst stellt. (Erst jetzt gibt es nach den Angaben von Dr. Engel-Reimers außer den Hoftheatern zwölf Bühnen in Deutschland, die ihren weiblichen Mitgliedern das historische Kostüm liefern). Viel schlimmer noch als diese ganz offizielle ist aber die hinreichend offiziöse Tatsache, daß auch das moderne Kostüm für die Schau-

spielerin eine ganz andere Bedeutung hat wie für den Schauspieler, daß die Direktion selbst eines mittleren Stadttheaters hier unabweislichen Anspruch auf Kostüm macht, von denen eines oft mehr als den Wert einer Monatsgage repräsentiert. Auch das weibliche moderne Kostüm ist eben ein regelrechter Theateraufwand, während das moderne Kostüm für den Schauspieler nur ein nicht allzu erhebliches Plus bedeutet zu der Kleidung, deren er für sein Privatleben ohnehin bedürfte. Das Ergebnis ist also eine ungeheure Mehrbelastung der an sich geringeren Gage des weiblichen Bühnenmitglieds. Auf welcher vernünftigen Grundlage aber kann dieser Zustand ruhen? Niemand behauptet, daß die Frau soviel weniger zum Leben braucht als der Mann. Nicht die geringste Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß im Durchschnitt Schauspielerinnen für ihre Bühnenlaufbahn mehr Privatkapital zuzusetzen haben als Schauspieler. Wenn ihnen gleichwohl die Theaterleitung eine Last zuschiebt, die sie den männlichen Mitgliedern nicht aufzubürden wagt, so beweist das, daß für die Schauspielerin ganz generell mit einer Einnahmequelle gerechnet wird, die nur in ihrer weiblichen Eigenschaft begründet sein kann — es heißt ganz einfach, daß dieser ganzen Kalkulation die Zuversicht in „das geschlechtliche Interesse“ der Männerwelt zugrunde liegt — das Gottvertrauen zur Prostitution! Damit soll nicht etwa gesagt werden, daß nicht eine ganze Zahl von Schauspielerinnen das an sich ganz unmögliche wirt-

schaftliche Problem auf andere Weise löst, aber die unerhörte Schwierigkeit, die man gerade dem weiblichen Teil der Bühnenkünstler hier aufbürdet, ist gar nicht anders zu interpretieren. Daß es eine ganze Reihe von Bühnen gibt, die nahezu davon existieren, daß wenig oder gar nicht besoldete „Künstlerinnen“ unerhört prächtige Toiletten über die Bühne führen, ist ja bekannt. Es kommt aber hier weniger auf diese grellen Einzelfälle an, als auf die Tatsache, daß im Prinzip die ganze Einrichtung des weiblichen Gagen- und Kostümwesens auf diesem dunklen Grunde ruht.

Es gibt andere Erscheinungen in der wirtschaftlichen Organisation des Bühnenlebens, die nicht weniger deutlich die gleiche Richtung weisen. In einer großen Zahl von Schauspielerinnenverträgen stand bisher, daß Heirat ein sofortiger Kündigungsgrund sei. Was heißt das? Ist irgendwie anzunehmen, daß die psychische und soziale Festigung, die im allgemeinen eine Heirat bedeutet, der Zuverlässigkeit eines Bühnenmitgliedes Abbruch tut? Die Stürme erotischer Leidenschaft, die einen Menschen seinen Berufspflichten zeitweise entfremden können, pflegen ja mit einer Heirat eher zu schließen als zu beginnen. Aber die Liebe ist ja nicht verboten, sondern die Ehe. Nicht einmal die Schwangerschaft, die von einem gewissen Stadium an ja allerdings ein Berufshindernis ist, wird so regelmäßig als Kündigungsgrund erachtet als Eheschließung. Das außer-eheliche Kind ist dem Theaterdirektor offenbar ir-

gendwie weniger störend als das eheliche — nicht das Konkubinat ist verboten, sondern die Ehe. Was heißt also, von der Unerträglichkeit solches Eingriffs in das private Leben im allgemeinen abgesehen, gerade dieses Verbot? — Und was bedeutet die nirgends geschriebene aber ganz allgemein bekannte Tatsache, daß Schauspielererehepaare sehr schwer, an mittleren Provinzbühnen beinahe überhaupt kein Engagement bekommen können, obwohl man doch annehmen sollte, daß Menschen, die einen Hausstand gegründet haben, und womöglich für Kinder sorgen müssen, zuverlässigere und geduldigere Arbeiter sind? In sehr vielen Betrieben werden ja aus diesem Grunde gerade verheiratete Leute bevorzugt, und das Theater, dessen komplizierter Mechanismus so ganz besonders auf die Zuverlässigkeit und Gutwilligkeit jedes einzelnen Mitgliedes angewiesen ist, wehrt sich gegen die verheiratete Schauspielerin? — Was heißt das? Das heißt rund heraus, daß zum mindesten die kleineren Bühnen mit der sexuellen Attraktionskraft ihrer Schauspielerinnen rechnen, und daß das geschlechtliche Interesse der Männerwelt geschwächt wird, wenn die betreffende Schauspielerin nicht unbedingt „frei“, sondern durch ein Ehebündnis offiziell in Anspruch genommen zu sein scheint. Das sind Tatsachen, die zwar ehrenhalber von den meisten geleugnet werden, von allen Kundigen aber gefühlt und innerlich anerkannt sind.



## Die Reform und ihre Gegner.

Daß bei Gelegenheit des neuen Theatergesetzes hier der Gesellschaft dringende Pflichten erwachsen, daß eine Gesellschaft, die soviel von der Heiligkeit der Familie spricht, nicht gut die Ehe als Kündigungsgrund bestehen lassen kann, daß auch in der Kostümfrage auf irgendeinem Wege Zuständen entgegengearbeitet werden muß, die für jeden Klarblickenden offen genug mit der Prostitution als Entlastung des Theaterunternehmers rechnen, das alles ist außer Zweifel. Wenn es wahr ist, daß bei einer anständigen Regelung der Kostümfrage viele kleine Theaterdirektionen eingehen müssen, so ist das durchaus kein Einwand gegen das projektierte Theatergesetz. Es ist im Gegenteil Sinn jeder Sozialgesetzgebung, solche Betriebe auszurotten, die nur bei Mißbrauch ihrer Arbeitskräfte bestehen können. Ist für diese Theater ein Bedürfnis, so mögen die interessierten Bürger (und nicht die Personen der Schauspielerinnen!) die Kosten aufbringen — und ist kein Bedürfnis, so wird sie niemand entbehren. Aber mit dem, was der Staat, was Gesetz und Recht tun können, wird noch immer sehr wenig getan sein. Sie werden mehr die Symptome heilen als die Krankheit, solange nicht in der ästhetischen wie in der erotischen Kultur ein Umschwung erfolgt ist, solange sich nicht ein reinerer Begriff vom Wesen der Schauspiel-

kunst durchgesetzt hat, und solange nicht jenes Dogma vom absolut verpflichtenden Geschlechtscharakter zerstört ist. Welchen Tiefstand aber die erotische Sittlichkeit noch heute in allerlei stolzen Männergemütern aufweist, das kann man am besten ermessen an jenen Verfechtern gottgewollter Abhängigkeit, deren ich oben gedachte, und die sogar gegen jenes geringe Maß von Hilfe eifern, das der Frau als Schauspielerin auf dem Wege öffentlichen Rechts zukommen könnte. Es verlohnt sich schon, die beiden Argumente ins Auge zu fassen, die diese Herren in verdächtiger Weise durcheinanderstrudeln lassen: sie sagen einmal, die Schauspielerkünstlerin sei ihrer ganzen psychischen Struktur nach doch eines im bürgerlichen Sinn normalen erotischen Lebenswandels gar nicht fähig, und sie sagen im selben Augenblick, und oft als ob es dasselbe wäre, das Theater sei überfüllt von ganz unkünstlerischen Aktrizen, für die die bestehenden Zustände eben recht und billig seien. Beides scheint mir an sich durchaus richtig. Aber beides wird geradezu verrückt, sobald es die Betonung gewinnt, die diese Herren ihren Sätzen geben, um daraus Argumente gegen eine gesetzliche und sittliche Reform unserer Theaterzustände zu machen.

Was zunächst die wohl aufzuwerfende Frage nach einer generellen (in tausend Variationen und mit hundert Ausnahmen verwirklichten) erotischen Disposition der schauspielenden Frau angeht, so ist diese Frage ja eigentlich schon mitbeantwortet wor-

den, als wir im allgemeinen über das Verhältnis der Schauspielerin zum sozialen Leben sprachen. Denn was ist die erotische Beziehung anderes, als der elementarste, urtümlichste Fall sozialen Lebens überhaupt, die Keimzelle, aus der der ganze Organismus der Gesellschaft wächst, jener Zusammenstoß des Menschen mit der Welt, der (alle Dichter und Denker wissen es!) ewig repräsentativ, symbolisch ist für seine ganze Beziehung zur Menschheit, ja zum All. Wenn das, was ich den konservativen Grundzug der Frau nannte, der Wille, einen festen, klaren, gesicherten Punkt in der Gesellschaft zu behaupten, mit den Instinkten der Mutterschaft zusammenhängt, so wird dieser Trieb gewiß am ehesten in der erotischen Beziehung zum Ausdruck kommen, und es ist sicher keine Erfindung, sondern nur der spezielle erotische Ausdruck für die allgemeine soziale Tatsache ihres Konservativismus, daß die Frau im Prinzip „treuer“ ist, als der Mann. (Die „Donna mobile“ als Typus ist eine Verallgemeinerung romantischer Schwächlinge, die ihres haltlosen Ich Gleichnis in der Außenwelt suchen, züchten — und hernach für die Welt halten.) Aber es ist nun auch gewiß wahr, daß gegen diesen Instinkt, das Verhältnis zu dem einen Manne zu erhalten und zu vertiefen, etwas im Wesen der Schauspielkunst rebelliert. Nicht nur die äußere Organisation des Theaters erschwert ein eheliches Zusammenleben hundertfach; der Geist dieser Kunst verlangt eine höchst gespannte und zugleich höchst bewegliche, zu beständiger Umfor-

mung bereite Sinnlichkeit. Diese Grunddisposition, die der Beruf voraussetzt, verbündet sich mit der männlich-aktiven Seite des Metiers, das hundert Hemmungen, die sonst die Frau beschränken, aber auch beschützen, zerreibt. Sicherlich spielt sich ein großer Teil jener Kämpfe zwischen Frau und Schauspielkunst, von denen ich sprach, gerade auf erotischem Gebiete ab. Gewiß wird man (hundert individuelle Ausnahmen wiederum zugebend) als Regel aussprechen dürfen, daß die Liebesbeziehungen der Schauspielerin den offiziell gebilligten Weg der bürgerlichen Gesellschaft häufig verlassen, daß sie sich leichter, schneller, freier bewegen. Aber welche tiefe ethische Unbildung gehört dazu, aus dieser Tatsache irgendein Recht für die bestehenden Anschauungen der Männerwelt gegenüber der Schauspielerin abzuleiten. Dahinter steckt nicht mehr und nicht weniger, als die Unfähigkeit zwischen freier Liebe und Prostitution zu unterscheiden. Daß die „freie“ Liebe aber das äußerste Gegenteil von der unfreien, erzwungenen, gekauften „Liebe“ ist, sollte schon das Wort lehren. Daß leichte, bewegte, nicht vom Gesetz umhegte erotische Beziehungen gerade in erhöhtem Maße der vollsten Wahlfreiheit, der zartesten Selbstbestimmung bedürfen, ist gewiß; und daß sie jedes Gefühls für nicht reglementierte, feinem Instinkt folgende Gesetzgebung unfähig sind, das erklärt freilich, aber entschuldigt nicht im mindesten die Stellungnahme der Männer, deren erotische Kultur, bei

uns in Deutschland wenigstens, noch in neunzig von hundert Fällen nur eben dazu reicht, zwischen Standesamtlich Verbürgtem und Nicht-Standesamtlich Verbürgtem zu unterscheiden. Gerade weil die inneren und äußeren Lebensbedingungen einer Schauspielerin sie oft genug zu erotischen Beziehungen führen werden, die den ausgesprochenen Schutz der Gesetze nicht genießen, müßte ihr das Gesetz wenigstens die negative Hilfe leisten, und jene Zustände unmöglich machen, die sie beständig mit erotischer Unfreiheit bedrohen.

Was nun aber jenes höchst entgegengesetzte Argument betrifft, daß heute unter der Flagge der Schauspielerei tatsächlich noch eine große Zahl höherer Prostituierter segelt, die logischerweise mit den bestehenden Zuständen durchaus zufrieden sind, ja, daß es nicht einmal an allerlei Mischungen und Übergängen zwischen solchen Existenzen und wirklichen Künstlerinnen fehlt, und daß deshalb keine Veranlassung sei, die bestehenden Verhältnisse zu ändern, so ist darauf zu erwidern: wenn man die Sklaven vorher gefragt hätte, ob sie befreit werden wollten, so hätten wir wahrscheinlich heute noch überall Leibeigenschaft und Sklaverei. Die Führer jedes Aufstandes von Unterdrückten sind billigerweise immer Glieder der herrschenden Klasse, Aristokraten von tieferem Gewissen gewesen. — Denn das sittliche Elend einer Klasse, die unter unwürdigen Bedingungen lebt, besteht eben gerade darin, daß sie das Bessere und die Besserung nicht sieht

und verlangt, und das Glück und die Pflicht der Höhergestellten ist, daß sie gerade dies Bessere für sie sehen und fordern können. Bernard Shaw hat einmal wundervoll gesagt: alle Gemeinheit, alle Frivolität, alle Roheit, deren Menschen überhaupt fähig sind, steckt in dem Ausspruch jenes bekannten Verteidigers der Todesstrafe „que Messieurs les assassins commencent!“ — In der Tat, der tiefste Mangel an sozialem Gewissen spricht aus diesen Worten. Eine Gesellschaftsorganisation stützen, die zu Elend, Verrohung, Raub und Mord führt (denn die pathologischen, sozusagen naturnotwendigen Mörder, oder die Mörder aus einer ethisch qualifizierbaren Leidenschaft werden ja gar nicht mit dem Tode bestraft!) und dann verlangen, daß die sittliche Erhebung von den Verelendeten ausgehen soll, das ist das non plus ultra an gewissenloser Bequemlichkeit, an unverantwortlicher Denkfaulheit. Das heißt schwache Menschen in den Sumpf stoßen, und dann verlangen, daß die sich mit übermenschlicher Kraft selbst herausarbeiten sollen; aber die Leute, die auf dem Trockenen sind, haben allein die Möglichkeit und die Pflicht, die Sinkenden zu retten! Eben weil sie nicht „würdig“ sind — auch dieser Satz ist von Shaw — verdienen die Sinkenden Hilfe! Wenn sie schon „würdig“ wären, bedürften sie ja keines Beistandes mehr. Die soziale Pflicht den Schauspielerinnen gegenüber ist es also, einen Zustand zu schaffen, der denen, die in rein künstlerischer Neigung den Beruf ergreifen, keine unerträglichen Schwierig-

keiten und Opfer auferlegt — ein Zustand, der den natürlichen Vorsprung beseitigt, den jetzt die erotisch gewissenlosen Elemente in diesem Berufe haben, und der deshalb den seelisch Wertvollen eine unerträgliche Konkurrenz abnimmt.

13.

## Theatermanie und Theaterinteresse.

Ich habe schon vorhin gesagt, daß hier die offizielle staatliche Hilfe, die Gesetzgeberarbeit, nur einiges und nicht das Entscheidende leisten kann. Damit die Frau als Schauspielerin geachtet und von dem großen, unnötigen Teil ihres Kampfes entlastet werde, müssen die allgemein herrschenden Begriffe von Frau und von Schauspielkunst verfeinert und geklärt, muß die erotische, wie die theater-ästhetische Kultur vertieft werden. Jenes Zerrbild der Theaterbegeisterung, die Theatromanie, die das künstlerische Interesse durch ein roh naturalistisches Interesse für die am Theater beschäftigten Privatpersonen ersetzt, ist schlimmster Feind der Schauspielerin. Jene respektlose Neugier, die sich nicht mit der öffentlich dargebotenen, in Werken offenbarten Seite der Persönlichkeit begnügt, die das eigentlich Große der Kunst: die sachliche Erhebung, die überpersönliche Begeisterung wieder vernichtet, diese kulturfeindliche Neugier, die unsere Zeit mit den Greueln der illustrierten Journale füttert, diese Neugier feiert gerade

am Theater besonders verhängnisvolle Triumphe. Denn wenn hier ein Privatinteresse das künstlerische Sachinteresse vernichtet, so steht sogleich die ganze körperliche Person des Schauspielenden zur Schau, zum Kauf — ist tatsächlich prostituiert. Die Epochen, in denen das scheinbare Theaterinteresse eine Gesellschaft beherrschte, sind fast stets Epochen sozialpolitischen Tiefstands, und als Surrogat für soziale Lebendigkeit ist dies Interesse dann auch nie wahre Kunstleidenschaft, sondern Theatromanie; eine ungefährliche Wirklichkeit nicht ein von sachlicher Hingabe erfülltes Spiel in Symbolen gefährlicher Wahrheit wird gesucht. Das sturmbelegte Athen des Aristophanes hatte Theaterinteresse, das stagnierende Wien von Nestroy bis Sonnenthal hatte Theatromanie. — Die Versachlichung des Theaterinteresses (die — welchen ästhetischen Lehrlingen müßte man das erst sagen? — keineswegs eine Entsinnlichung bedeutet) ist deshalb eine Grundvoraussetzung für die Verbesserung der sozialen Lage der Schauspielerin. Auch von einer Bühnenkünstlerin nichts wissen, nichts sehen, nichts hören wollen, als was sie uns durch ihre Kunstwerke auf der Bühne anbietet, ist hier erstes Gebot. Und zwischen den eigenwilligen Bewegungen einer freien Liebe und dem rohen Liebeszwang zufällig Mächtiger unterscheiden lernen, das ist die zweite Forderung, deren Erfüllung man von einem Kulturvolk eigentlich allgemach erwarten sollte. Das Moralproblem der Frau als Schauspielerin ist

wesentlich ein Problem der männlichen Zuschauer-moral!

14.

## Finale.

Die Erfüllung dieser Forderungen, die erst wirklich einen sozialen Fortschritt für die Schauspielerin bedeutet, scheint mir auch für das Ganze unserer Kultur nicht gleichgültig. Ich glaube aus der psychischen Struktur der Gegenwart abzulesen, daß die Bedeutung der Schauspielkunst gerade in den nächsten Jahrzehnten noch steigen wird. Es ist gewiß, daß hier auf ihrem ältesten, legitimsten Gebiete die allenthalben neu geweckte Kraft der Frau ganz besonders in Anspruch genommen wird. Aber dann muß die Zeit Sorge tragen, daß nicht den besten, menschlich reichsten und feinsten Frauennaturen der Weg zur Bühne durch unerträgliche Zustände erschwert, verleidet, versperrt sei. Einmal hat die Natur uns begnadet und uns durch alle Greuel heutiger Bühnenzustände hindurch das hohe Leidenswunder, die Seele der Eleonore Duse erblicken lassen. Die neue Generation darf und soll nicht damit rechnen, gleich unverdient zu so köstlichem Besitz zu gelangen.

Von Julius Bab erschien im gleichen Verlag:

## Wege zum Drama

Brosch. M. 1.50, in eleg. Leinenbd. M. 2.50

„Julius Bab geleitet uns in seinem Büchlein als ein kluger und unterrichteter Kamerad unseres jüngsten Dramatikergeschlechtes auf einem Spaziergange durch die augenblickliche Frühlingswelt unserer dramatischen Literatur. Er spricht die Sprache von 1900, er lebt in dem Geiste, der in diesen Tagen mächtig wurde, und bei den jüngeren Poeten darf und muß er als kritischer Ratgeber ein aufmerksames Gehör finden.“

Der Tag, Berlin. (Julius Hart.)

## Kritik der Bühne

Versuch zu systematischer Dramaturgie.

Brosch. M. 3.—, in Leinwand geb. M. 4.—

„Das Buch ist gleich tüchtig in der Kritik und Zurückweisung überkommener Begriffe, wie im positiven Aufbau. Es ist nur angemessen, wenn man Bab einen Platz in nicht allzu weiter Entfernung von Otto Ludwigs Studien anweist.“

Hamburger Correspondent.

## Deutsche Schauspieler

Porträts aus Berlin und Wien, mit Willi Handl.

Mit 16 Vollbildern, in Pappbd. geb. M. 3.—

„Die Bilder, die sie von der Kunst bedeutender Schauspieler entworfen haben, gehören zum Allerbesten, was heute über dieses Thema geschrieben wird.“

Berliner Tageblatt.

## Der Schauspieler und sein Haus

Ein Vortrag. 75 Pf.

Bab nimmt in dieser Broschüre mit großer Energie gegen die ganze heutige Art, „Bühnenreform“ zu diskutieren, Stellung.

## Nebenrollen

Brosch. M. 3.—, geb. M. 4.—.

„Für den Darsteller und Regisseur ist Babs Buch eine unschätzbare Fundgrube wertvoller Hinweise!“  
Königsberger Allgemeine Zeitung.

## Der Mensch auf der Bühne

Eine Dramaturgie für Schauspieler.

I. Teil: Vor Lessing. — II. Teil: Von Lessing zu Otto Ludwig.  
III. Teil: Gegenwart.

Jeder Teil (in sich abgeschlossen) broschiert  
M. 2.—, in Leinwand geb. M. 3.—. Alle 3  
Teile in 1 Leinwandband M. 8.—.

„Babs Dramaturgie muß auch außerhalb aller Fachkreise und über ihren speziellen Lehrzweck hinaus das Interesse jedes Gebildeten erregen.“

Leipziger Tageblatt.

## Neue Wege zum Drama

Brosch. M. 4.—, eleg. geb. M. 5.—.

„Keiner unter den heutigen Kritikern bereitet so planmäßig den Weg zum neuen Drama wie Julius Bab.“  
Neue Badische Landeszeitung, Mannheim.

## Kainz und Matkowsky

Pappband (mit Bildern) M. 3.—.

„Die vielen Verehrer der beiden großen Darsteller werden das Büchlein des bekannten Berliner Dramaturgen gewiß mit Interesse lesen. Versteht doch Bab die Eigenart eines jeden der beiden in höchst anschaulicher Weise vor dem Auge des Lesers zu entwickeln.“

Leipziger Neueste Nachrichten.