

HAASS-BERKOW / SPIELE

NEUE RICHTUNGSLINIEN
FÜR DIE SCHAUSPIELER-
KUNST



HAASS-BERKOW / SPIELE

**NEUE RICHTUNGSLINIEN
FÜR DIE SCHAUSPIELER-
KUNST**

VERLEGT BEI EUGEN DIEDERICH'S IN JENA 1919

INHALT

I

ÜBER DIE NEUE SCHAUSPIELERKUNST IN HAASS-BERKOWS MITTELALTERLICHEN MYSTERIENSPIELEN. Von THEODOR A. MEYER-Stuttgart.

2

SEELENERZIEHUNG UND SEELENREIFUNG IM KÜNSTLERISCHEN SCHAFFEN. Von WOLF RUDOLPH Jena.

3

DER WEG. Von PAULA MATTHES-Hannover.

4

BUND ZUR FÖRDERUNG DER KÜNSTLERISCHEN BESTREBUNGEN GOTTFRIED HAASS-BERKOWS. Ein Aufruf.

DRUCK DER SPAMERSCHEN BUCHDRÜCKEREI IN LEIPZIG

ÜBER DIE NEUE SCHAUSPIELERKUNST IN HAASS-BERKOWS MITTELALTERLICHEN MYSTERIENSPIELEN

In verschiedenen Städten des Nordens und Südens hat Herr Haass-Berkow eine Reihe von mittelalterlichen Mysterienspielen aus den Anfängen des deutschen Theaters vorgeführt und damit begeisterte Anerkennung gefunden. Er hat auf diese Spiele nicht aus einem antiquarischen Interesse zurückgegriffen, sondern aus dem Drang einer modernen Seele heraus, die von der Bühne eine stärkere, religiös geartete Erhebung verlangt, als sie das Gegenwartstheater in seinen Durchschnittsleistungen zu bieten vermag. Das hat ihn mit einer gewissen Notwendigkeit zu den mittelalterlichen Mysterienspielen greifen lassen, die aus demselben Drang nach einer durch die künstlerische Darstellung vermittelten religiösen Erhebung geboren sind. Seine Aufführungen gehen daher auch weit über eine geschichtlich interessante Neubelebung altertümlicher Volksspiele hinaus. So pietätvoll er auch alle Andeutungen über ihre einstige Darstellung verwertet hat und so reizvoll sie für den Freund alter Kunst sein mögen, sie üben die unmittelbarste und ergreifendste Gegenwartswirkung aus.

Haass-Berkow verfügt über eine bewundernswerte Spielleiterphantasie. Er hat alles herausgeholt, was an künstlerischen Werten in diesen Spielen steckt, die einer Zeit angehören, in der eine wirkliche Volkskunst in Deutschland geblüht hat. Nach dem Vorbild der gleichzeitigen Kunst, nach dem Muster der alten deutschen Malerei sind die Bühnenbilder mit einer erstaunlichen Feinheit des Farbensinns und der plastischen Gestaltung und Gruppierung geschaffen.

Echt deutsch, vermögen diese Spiele nicht zu verzichten auf die Mischung des Ernsten und des Humoristischen. Das deutsche Gemüt konnte sich nicht befriedigen bei einer kalten Form der religiösen Geschehnisse, diese werden vielmehr mitten hineingestellt in die deutsche Umwelt, die in der Enge ihrer Verhältnisse sich mit derbem Humor abhebt von der Feierlichkeit der heiligen Geschichte. Haass-Berkow hat die komischen Szenen zum Ernst des religiösen Geschehens durch eine glückliche Stilisierung gestimmt, die ihnen nichts nimmt von ihrer frischen humoristischen Derbheit und sie doch dem Ton des Ganzen unterordnet. Im Ganzen aber herrscht die feierliche Größe eines erhabenen Formempfindens. Man spricht so viel und mit Recht von dem ausgesprochen realistischen Charakter des deutschen Kunstgefühls, der sich ja eben auch in der Verbindung des Ernsten mit dem Humoristischen offenbart. Aber auch eine in ihrer Grundlage realistische Kunst kann der strengeren Stilisierung nicht gänzlich entraten, und sie ist für gewisse Aufgaben unumgänglich. Vor allem religiöse Stoffe können sie nicht entbehren. Nur die Strenge der Form gibt ihnen das religiöse Gepräge. Mit großem Feingefühl hat Haass-Berkow das empfunden und seine Spiele in eine großzügige Form von strenger Gebundenheit gekleidet. Die Geschlossenheit der Bühnenbilder, die Gehaltenheit, das Ebenmaß und die Einheitlichkeit in den Bewegungen der Darsteller erzeugen den Eindruck, daß das zeitliche Geschehen hinausgehoben ist ins Unbedingte und Ewige. Die Ereignisse der heiligen Geschichte gewinnen die überzeitliche kosmische Bedeutung, die ihnen kraft ihres religiösen Inhalts zukommt, erst durch diese strenge Gebundenheit der Form, die sie einer ewigen Gesetzmäßigkeit unterwirft. Erst sie schafft die

Weihe, die in diesen Spielen den Zuschauer ergreift. Die Klassiker haben uns gewöhnt, die Mittel des Stilisierens der griechischen Kunst zu entlehnen. Haass-Berkow hält sich für die weihevollen Feierlichkeit des hohen Stils, in dem er seine Spiele darbietet, an die Formsprache der deutschen Kunst. Durch die feinfühligste Verbindung des Humoristischen mit dem Ernsten und durch den deutschen Charakter seines hohen Stils schafft er eine Bühnenkunst von vollendet deutschem Gepräge, die durch ihre Neuheit und Originalität überrascht und vorbildlich empfunden wird für die Aufgaben einer religiösen Volkskunst.

In den mittelalterlichen Spielen kommt der Dichtkunst nur eine untergeordnete Rolle zu. Lose reihen sich Bilder an Bilder, die durch eine warmherzige, aber undurchgebildete Wortsprache erläutert werden. Die Worte der Dichtung wollen nicht viel mehr als den Sinn der Bilder in die Erinnerung rufen, sie beanspruchen kaum mehr zu sein als die kindlich gemütvolle Unterschrift zu den Bildern, die uns die Bühne zeigt. Die mittelalterlichen Spiele sind gedacht für das schlichte, naive Volk. Sie wenden sich daher an den empfänglichsten Sinn des Volkes, ans Gesicht. Wir stehen einer ganz anders gearteten Bühnenkunst gegenüber als der unseres gewöhnlichen Theaters, in der eine einheitliche Handlung kunstvoll durch alle Phasen ihrer Entwicklung von der Entstehung des Konflikts bis zur Schürzung des Knotens und seiner Lösung durchgeführt wird, und in der deshalb das Dichterwort vorherrscht, das uns seinerseits durch den Bühnenvorgang verdeutlicht und erläutert wird. Bei den Haass'schen Spielen geht die Hauptwirkung vom sichtbaren Bühnenbild aus. Darin begegnen sie sich mit Bühnenbestrebungen der Gegenwart. Reinhardt, der Lei-

ter des Deutschen Theaters in Berlin, hat den Versuch unternommen, das Bühnenbild gegenüber dem Dichterwort zu verselbständigen und ihm die führende Rolle zu verschaffen. Aber es ist nicht viel mehr dabei herausgekommen als leerer Kinokitsch. Was Reinhardt vergebens versucht, ist Haass-Berkow geglückt. Bei ihm herrscht das Bühnenbild vor und löst trotzdem die tiefste seelische Wirkung und innigste Ergriffenheit aus. Er hat im Anschluß an die Theaterkunst der Vorfahren das künstlerische Recht eines Bühnenstils von überwiegender Bildhaftigkeit dargetan. Freilich fühlt man, daß eine solche Kunst an Stoffe gebunden ist, die für ihre überwältigende Wirkung aufs Gemüt nur bedingt vom Wort abhängig sind, bei denen das Bild genügt, weil sein seelischer Gehalt unmittelbar zu jedem spricht. Sie ist angewiesen auf einen Inhalt, durch den die Wirklichkeit einer geistigen Welt durchschimmert und der eine unmittelbare Resonanz in der Volksseele findet.

Nimmt man alles zusammen, die überraschende Deutslichkeit des hohen Stils der Darstellung und die glückliche, einprägsame Bildhaftigkeit und Volkstümlichkeit des Bühnengeschehens, so mag man sich fragen, ob sich hier nicht der Weg zeigt zu einem aus deutschem Wesen geborenen Stil eines volkstümlichen Festspiels, das sich als Bildrama neben das Handlungs-drama mit selbständigem Recht stellenwürde. Warum sollte es unmöglich sein, in der Richtung dieser Spiele neue Bühnenwerke zu erzeugen? Sollte den Nachkommen versagt sein, was den Vorfahren vergönnt war? Als vielversprechenden Versuch zu Neuschöpfungen in diesem volkstümlichen Stil betrachte ich das mit tiefster Wirkung aufgeführte Totentanzspiel, das von einem modernen Verfasser unter Benutzung altertümlicher Verse für die Haass-

Berkow-Bühne geschaffen ist. Freunde deutscher Volkskunst mögen die Haass'schen Spiele nicht unbeachtet lassen; sie werden ihnen dank der Meisterhaftigkeit ihrer Darstellung nicht bloß die Erhebung gewähren, die nur echter Kunst eigen ist, sondern eine kerndeutsche Kunstform vor Augen führen, die in der deutschen Vergangenheit wurzelt und zugleich verheißungsvoll in die Zukunft weist.

THEODOR A. MEYER

Professor an der „Techn. Hochschule“ in Stuttgart

SEELENERZIEHUNG UND SEELENREIFUNG IM KÜNSTLERISCHEN SCHAFFEN

*Gedanken und Erlebnisse eines Mitwirkenden
der Haass-Berkow-Spiele*

Vom Standpunkt des „Haass-Berkow-Spielers“ aus soll der folgende Aufsatz in aphoristischen Ausführungen Einblicke geben in die schöpferische Arbeit des Künstlers.

*Erleben und
Kritik*

Unsere Zeit hat lange schon klar erkannt, daß ein Kunstwerk, um im Betrachter etwas Tatsächliches, Positives aufzubauen, erlebt werden muß. Durch die Tore der Sinne soll die ganze Gefühls- und Gedankenwelt des Künstlers vor dem Schöpfungsakt in uns lebendig werden. Nur eine kindliche Hingabe des Beschauers wird solche Wirkungen hervorrufen können. Man darf sich nicht mit der, leider noch von manchen so stark überschätzten, zersetzenden Kritik begnügen, denn diese baut nichts auf, mag sie nun vom Kulturhistoriker oder Pädagogen, vom Systematiker oder Kunstgelehrten ausgehen.

Beim wahren Kunstwerk muß die Intensität des Erlebens alle möglichen Stufen einnehmen können, vom rein bildhaften Schauen, wo das dahinter schaffende Geistige nur leise erahnt, gefühlsmäßig erlebt wird, bis zum vollbewußten, klaren Begreifen und Erkennen der Idee.

*Asthetizismus,
falscher
Symbolismus,
Naturalismus*

Diese Forderung schließt von vornherein sowohl den Ästhetizismus aus, der nur die Form um der Form willen kultiviert, als auch den verschwommenen Symbolismus, der unklaren subjektiven Seeleninhalt in verzernte Formen

hineinsymbolisiert. Bei beiden Arten ist das naive, bildhafte Schauen unmöglich. Denn bei der ersten Art kann man über die Form nicht hinaus. Wo läßt sich etwas erahnen und erfühlen, wo es nichts Höheres als die Form gibt? Und bei der zweiten Art ist es für den naiven Zuschauer unmöglich, den subjektiven Seeleninhalt des Künstlers mit den kosmischen Kräften zu verbinden und dadurch Bilder vor sich aufsteigen zu lassen, die das Ichbewußtsein über sich selbst hinausheben können. Wenn ein solches Erleben des Kosmischen dem naiven Zuschauer nicht klar wird, so liegt es doch zugrunde, wenn wirkliche echte Symbolik auf den Zuschauer eingewirkt hat und er mit erhobenen Gefühlen nach Hause geht. — Im Naturalismus, im Ungeist, in dem alle Phantasie erstickt wird, liegt eine nicht geringere Gefahr. Der Naturalismus verleugnet jede Beziehung des Lebens im allgemeinen und der Kunst im besonderen mit dem Weltengeist. Er verleugnet damit Gott überhaupt, er leugnet den lebendigen, den schöpferischen Geist, „der Menschen gestaltet mit elementarer Macht, wie Keimeskräfte in der Natur Wesen gestalten“ (Dr. Rudolf Steiner, „Pforte der Einweihung“). So hat die Kunst zu offenbaren z. B. den Schmerz und das Leid in ihrer geistigen Bedeutung als Förderer der Menschheitsentwicklung, um auf die geistigen Mächte hinzuweisen, die sich durch Körper und Seele gesetzmäßig auswirken. Dr. Rudolf Steiner sagt nicht weit von der bereits angeführten Stelle: „Denn es wird kein Hunger gestillt, keine Träne getrocknet, kein Quell der Verkommenheit geschaut, wenn man bloß die *Außenseite* des Hungers, der tränenvollen Gesichter, der verkommenen Menschen auf den Brettern zeigt. *Wie* das gewöhnlich gezeigt wird, steht den wahren Tiefen des Lebens und den Zusammenhängen der Wesen-

heiten unsäglich ferne.“ Man darf nicht die Wirkung als Wirklichkeit auffassen, sondern muß die sich auswirkenden Kräfte in die Betrachtung mit einbeziehen. Dies nicht zu tun, ist der Fehler des Naturalismus.

Wahrhaft ästhetisch, weil wahr und schön, ist nur die geist-erfüllte Form. Wahrhafte Symbolik gibt nur Symbole des kosmischen Geistes. Wahrhafte Wirklichkeit ist die Natur als Offenbarung des Geistes.

*Wirkung des
Kunstwerkes
auf den
Betrachter*

Tausend verschiedene Menschen müssen ihre tausend Ansichten über das Kunstwerk haben und tausendmal ihr Ich im Spiegel des Werkes betrachten können. Ja, es muß dem einzelnen Menschen in verschiedenen Lebensaltern, mit verschiedenen Anschauungen immer eine wertvolle, wenn auch andere Offenbarung sein. Die Möglichkeit dieser vielseitigen Betrachtungsweisen ist ein Kriterium, ob wir es mit einem Kunstwerk zu tun haben oder nicht. Auf den geistig eingestellten Menschen, mag er noch so naiv schauen, wirkt nicht die Form des Kunstwerkes als bloße Form, sondern als Auswirkung eines inneren Vorganges, als Formgebung; und zur Formgebung gehört etwas, was gibt, und das ist der lebendige, der schöpferische Geist. Es handelt sich nun darum, wie man diesen Geist, der *überall* zu uns sprechen will, wenn wir ihn nur hören wollen, wie man diesen Geist dem Betrachter übermittelt, ob man es so tut, daß er, der Geist des Makrokosmos im Mikrokosmos, also im Betrachter, weiterwirkt und weiterschafft oder ob man ihn so „gibt“, daß man im Betrachter das Schöpferische erstickt. Das tut man, wenn man tote Formen gibt, die losgelöst sind vom geistigen, schaffenden Leben.

Überall ist die Frage brennend geworden, wie man „geben“ soll. Uns interessiert besonders die Frage, wie man in der Schauspielkunst geben soll. Da gilt zunächst als erste Regel wie bei jeder wahren Kunst: *Höchstes Bewußtsein bei der künstlerischen Arbeit*: Nicht sein triebhaftes Ich ausleben, nicht sich in niederer Art — etwa um Beifall und Ruhm zu erwerben — des Kunstwerkes bedienen. Der Schauspieler muß Körper und Seele — ein gar edles Material —, ganz sein Niederes opfernd, durchdringen lassen vom Geist der Dichtung, soweit diese den kosmischen Geist spiegelt. *Der* muß durch den Darsteller zum Sprechen kommen. Der Schauspieler muß aus denselben Quellen wie der Dichter geben, nämlich so, daß das Wort- und Gefühlerlebnis, das den Dichter veranlaßt hat, das in ihm Lebendige in Worte zu verdichten, auch im Darsteller das mimische und tonliche Leben und Formen veranlaßt. Der Schauspieler muß sich vom Geist der Dichtung willig führen lassen, sich hingeben an ihn mit seinem ganzen Ich, mit seinem Denken, Fühlen und Wollen, d. h. sich hingeben der in der Dichtung wohnenden Wahrheit. — Stücke, die in sich völlig unwahr sind, können von dem Schauspieler in unserem Sinne nicht gespielt werden. — Diese Hingabe bildet die rezeptive und reproduktive Arbeit, während des Schauspielers produktive Arbeit darin besteht, über das Wort hinaus den ganzen Menschen zum bildhaften Ausdruck zu bringen. Die bewußte Arbeit des Schauspielers würde sein, im sich willig hingebenden Beschauer die schöpferischen Kräfte aufzurufen, seine Gedanken und Gefühle zu weiten, sein Wollen zu beeinflussen. Solche Willensimpulse des Schauspielers werden nicht mehr bestimmt aus niederen selbstischen Nützlichkeitsinteressen, sondern aus einem kosmischen Weltge-

fühl heraus und erzeugen im Beschauer die Liebe zur Menschheit, sowie die Ahnung, daß er in sich die ganze Welt trägt.

Da möchte ich als Laie, als einer von den vielen, die unter Haas-Berkow gespielt haben, aus eigener Erfahrung einiges sagen: Es ist ein seltsam geheimnisvoller Vorgang, der tiefe Ehrfurcht erweckt, wenn der Mensch, der zum ersten Male auf der Bühne steht, staunend bemerkt, was er alles in sich hat, was er alles aus sich herausholen kann und wie etwas ganz Großes aus dem weiten Kosmos durch seine Seele hindurchzieht, sich mittels seines Körpers hörbar und sichtbar hinausprojiziert und durch ihn zu Tausenden von aufnahmefähigen Lauschern spricht. Er fühlt, wie er die Menge anfüllt mit einem Etwas, das sich in ihn ergießt, das er formt. So wird er für den Zuschauer eine Brücke zum Weltengeist. Der Darsteller, der zuerst nur ahnt, dann fühlt und zuletzt weiß, was er eigentlich tut, der macht eine Seelenschulung durch, für die er immer dem dankbar sein wird, der ihm den Weg auf diese Bühne wies: Gottfried Haas-Berkow.

*Äußerungen
aus der
praktischen
Arbeit
G. Haass-
Berkows*

Um den Stil der neuen Schauspielkunst, der sich bereits gebildet hat, zu formulieren, seien hier kurze Äußerungen aus der praktischen Arbeit Haass-Berkows wiedergegeben. Man wird dann einen Begriff bekommen, nach welchen Richtlinien dieser Künstler die Schauspielkunst, wie man ja eigentlich sagen müßte, pflegt.

Das Folgende soll kein Programm sein, auch keine Endpunkte einer Entwicklung darstellen, soll auch keine Ausgangspunkte für eine neue Schauspielkunst ergeben, denn der Ausgangspunkt aller Schauspielkunst soll die *Erlebnisfähigkeit* des Schauspielers sein. Daher auch können diese Äußerungen niemals polemische Gegenäußerungen hervor-

rufen, da ja das System durch das Folgende keineswegs festgelegt wird.

Die Arbeit aller Mitglieder der künstlerischen Gemeinschaft basiert auf Ehrfurcht vor dem, was über uns, neben uns und unter uns ist, und daraus entspringend, auf der Ehrfurcht vor sich selbst (Goethe). Nur mit festlichem Gemüt darf der Darsteller an seine edle Arbeit gehen. Die zumeist unbewußte Grundstimmung der Schauspieler bei der Rollenarbeit ist die: Wie kann ich meine Persönlichkeit durch die Rolle in ein besonderes Licht stellen? Durch Selbstprüfung muß er solche Selbstsucht erkennen und mit seinem Willen bei der Formung abstellen. Willig ordne er sich unter die Gesamtidee, willig in tapferem Bescheiden. Nur dann wird auch das Festliche seines Fühlens auf den Zuschauer übergehen, und so wird das Schauspielhaus zum Festhaus.

Aus dieser stolzen, großen Selbstbeherrschung ergibt sich das Zusammenspiel. Man spielt nicht für sich, nicht um seiner selbst willen, sondern als ein der Gesamtidee dienendes Glied, man ordnet sich unter, um der Idee des Kunstwerkes zu *dienen*. Das soll nicht heißen als Maschine, nein: Man ist genau so Mensch wie sonst auch, nur ein besserer. Man nimmt die Geste und den Ton des Partners, mit dem man zusammenspielt — dieses Wort schließt ein hohes, hehres Ziel in sich —, auf, führt sie fort und beendet sie. Aus dieser Einstellung gewinnt nach und nach jeder Schritt des Schauspielers an Bedeutung und ordnet sich immer strenger dem Zusammenwirken ein. Ebenso wie Geste und Haltung in organischer Gesetzmäßigkeit heranwachsen, werden auch die Schreitfiguren sinnvoll und bedeutungsvoll. Man spürt die mikrokosmische Gesetzmäßigkeit in diesen Figuren ge-

*Zusammen-
spiel*

nau so, wie man die makrokosmische im Laufe der Planeten am Himmel spürt. Diese innere Gesetzmäßigkeit wird vom Darsteller mit einer gewissen Selbstverständlichkeit erlebt. Um dem Zuschauer das Wesentlichste nicht flüchtig vorüberhuschen zu lassen, wird die Geste in ihrer gesteigertsten Form gehalten, und so entsteht eine Art lebendes Bild, das, dem Zuschauer sich fest einprägend, in seinem Innern weiterwirkt.

Nur wenn alle Spieler der gemeinsamen Idee dienen, nur dann kann eine harmonische Wirkung erzielt werden. Dann tritt ein gesunder, lebenskräftiger und lebenswahrer Symbolismus auf, denn jede Form in Haltung, Geste und Ton ergibt sich aus dem geistigen Inhalt des im Augenblick Darzustellenden. Das fühlt der Ungebildete auch, ohne daß man auf den Theaterzettel schreibt: „Ein symbolisches Spiel.“

So kann man Sorge darstellen durch mühsames Aufwärtssteigen, durch den ausschöpfendsten Ausdruck der Gefühle und Affekte in gestischer und tonlicher Darstellung, in ihrer charakteristischsten, d. h. ausdrucksvollsten und einprägsamsten Form zugleich. So kann man z. B. Freude darstellen, indem einer der Darsteller die Hände aufs höchste gestreckt nach oben hält, der andere im Gegensatz dazu die Entwicklung dieser Geste aus solchem Anfangsstadium andeutet, durch gebückte Haltung und auf die Schenkel gelegte Handflächen. Es ist möglich, in der Geste mehr auszudrücken als einen momentan erlebten Affekt. In ihr können noch erkenntlich und lebendig abgelaufene Affekte wirken, so daß der hingeebene Zuschauer die ganze Affektreihe rücklaufend herauslesen kann. Das Leben schafft oft, ohne das Bewußtsein des Menschen zu Hilfe zu nehmen, derartig lebenerfüllte Gesten, die ganze Schicksale erraten

lassen; hier versucht das Bewußtsein des Menschen, seinem großen Vorbild nachzuschaffen.

Der Forderung der Unterordnung aller Spieler als Ganzes *Einzelspiel*
unter die Gesamtidee des Werkes entspricht eine solche, die an den einzelnen gerichtet wird, nämlich die der Unterordnung aller Äußerungen unter den durch den logischen oder Gefühlsakzent oder unter den durch den Vers bedingten Rhythmus; Unterordnung aller Äußerungen unter die durch Gefühle, Affekte usw. bedingte Dynamik. Tempo, Tonhöhe und -stärke sind im Affekt gegründet.

Folgendes gilt zum Teil *nur* von dem jeweiligen Gesichtspunkte, der in der Regie eingenommen wurde, es bildet *Bühnenbild*
keineswegs starre Regeln. Es können, je nach der vorliegenden Schöpfung, andere Gesichtspunkte auftreten, welche vielleicht gerade gegenteilige Äußerungen hervorzubringen nötigen. An Gegenständen soll auf der Bühne nur das sein, was als weiterer Ausdruck mitspielt und so eine Bedeutung bekommt. Das Bühnenbild selbst gibt andeutungsweise, die übrige Darstellung unterstützend oder verstärkend, die Seelenstimmung der entsprechenden Szene durch Linien und Farben wieder. So deutet z. B. eine starke Bergeslinie eine schwere seelische Anstrengung in der Szene an; ein voller blühender Baum in seinen angedeuteten Linien gibt den lebenskräftigen Inhalt der Szene wieder; eine angedeutete Steinmasse verdeutlicht etwa eine Szene, in der das Geschehen zu einem toten Punkt gekommen ist. Vorherrschende blaue Farbe im Hintergrund verstärkt die Darstellung gewiteter Gefühle und Gedanken (s. auch Goethes Farbenlehre).

Kostüm Das Kostüm hat in Farbe und Linie nur so weit das Historische zu beachten, als es Hand in Hand geht mit der charakteristischen Darstellung.

Beleuchtung Auch die Beleuchtungskurbeln haben zu „dienen“. Besser keinen als einen selbtherrlichen Beleuchtungseffekt. Lichtwirkungen wie seither führen zu Abwirrungen. Das edelste Darstellungswerkzeug des Menschen ist sein Gesicht, sein Auge. Bei einer Beleuchtung, wobei das Gesicht des Darstellers unerkennbar wird, prüfe man die Begründung nach. Mehr Licht aus der Seele des Darstellers kommen lassen, weniger aus dem Scheinwerfer. Das Formen ist die hohe Aufgabe des Darstellers, dieser wird zur Oberflächlichkeit und Seichtheit, zur Schlawheit und Bequemlichkeit verleitet, wenn die Aufgabe des Formens dem elektrischen Lichthebel ganz übertragen wird. Man bedenke z. B. den lebendigen Eindruck, den die Gebärde des Schlafens macht, im Gegensatz zur schablonenhaften Beleuchtung mit grünem Lichte.

Nur die seelische Anstrengung, nicht die Nachahmung des Sinnlichen, ergreift, nur die seelische Anstrengung läßt den Zuschauer mitschwingen und entwickelt menschlich und künstlerisch den Darsteller. Die jetzige schwere Zeit hat keinen Platz für Oberflächlichkeiten, Gestaltungsarmut und Mittelmäßigkeiten. — Die Schauspielkunst darf nicht mehr basieren auf der ebenso seelisch bequemen wie in der Ausstattung und Beleuchtung kostspieligen Wiedergabe des Sichtbaren, sondern auf den ebenso anstrengenderen wie verhältnismäßig billigeren Offenbarungen des Geistigen hinter dem Sinnlichen.

Dies als kleiner, leicht ausführbarer Vorschlag zur Lösung

der so aktuellen Nöte der vielen ihrer fürstlichen Gönner beraubten bisherigen Hoftheater.

Um die Art, wie Haass-Berkow arbeitet, noch näher zu charakterisieren, füge ich hier einiges aus einem Artikel aus dem Juliheft 1916 der „Tat“ an: *Art des Unterrichts*

„Wie verfährt nun Haas-Berkow bei seinem Einstudieren? Wie ist es möglich, in so kurzer Zeit mit jedem der etwa 300 Darsteller in so nahen Kontakt zu kommen, daß der ‚göttliche Funke‘ überspringt — dies Ziel zu erreichen, auf das so mancher der größten Lehrer in der Kunst oft jahrelang vergeblich warten muß?

Da ich dem Unterricht beiwohnen durfte, bin ich in der Lage, die Art, wie Haass-Berkow verfährt, möglichst getreu wiederzugeben. Es ist, als ob er dadurch, daß er jedes Wort in seinem tiefsten Sinn als Ausdruck eines dahinterliegenden Geistigen erfaßt, auch bei dem Schüler sein tiefstes, im Geistigen verankertes Ich aufruft. Nur an dieses wendet er sich beim Unterricht, nicht an die Triebe und Leidenschaften, die etwa der Darsteller wiedergeben soll. Damit trifft er den eigentlichen Produktivpunkt des Schülers, von dem aus auch er gestaltend das nachschaffen kann, was als geistige Wesenheit hinter jedem Worte steht.

Gesellen wir uns doch einmal zu den Schülern dieses frohen Unterrichts, den Haass-Berkow gemeinsam mit seiner Gattin erteilt, die dieselben künstlerischen Ideen mit derselben starken Begabung vertritt. Wir sprechen das Wort: Sonne — wir legen nun nicht nur das Strahlende, Glückselige hinein, das uns bei ihrem Anblick durchrinnt, sondern wir versuchen sie zu erfassen in ihrem kosmischen Wesen und *Worterlebnis*

Wirken, suchen sie tief, von diesen letzten Zusammenhängen aus zu erleben. Nun legen wir von selbst das Gütige, fast Mütterliche, das Wärmende, zum Leben Erweckende hinein — wir legen es einfach hinein aus unserem eigenen Erlebnis heraus, und wir können es ohne weiteres, da wir alle in dieser Art eingestellt sind, so — ich möchte fast sagen — kindlich fromm, so anfänglich, so schlicht und hingebend.

Alle, auch die simplen, alltäglichen Worte erhalten von dieser Tiefe aus ihren Ausdruck. Nehmen wir das Wort Brücke, wir erfassen aus diesem Erlebnis heraus die Brücke als das Tragende, Stützende, Verbindende, und wir suchen und formen den Ausdruck dafür.

*Erleben der
Affekte*

Und von dieser Tiefe werden die Affekte und Leidenschaften, die Schmerzen und Begierden erfaßt, sie alle sind nur Verkündigungen eines dahinter fühlbaren, schaffenden Lebens, sie alle sind „ein Teil von jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft“ — immer klingt dahinter der Rhythmus des kosmischen Lebens. Wir fühlen und spüren den Haß nicht, selbst hingerissen und eigenen wilden Trieb auslebend, sondern ihn formend und darstellend als die qualvoll zurückgebogene Liebe, die trotz allem schöpferisch drängend dahinter wirkt, ja, erstarkend und sich vertiefend im Anprall an diesen Widerstand und dessen Überwindung. Und so geben wir die Freuden und Wonnen, die Seligkeiten, als die höchsten Steigerungen dieses Lebens, als das Sichfinden und Fühlen des eigenen Ichs, als den Rausch, den die Ahnung der Freiheit gibt.

Das ist die Stimmung, der Seelenzustand, aus dem heraus Haass-Berkow mit seiner jungen Schar schafft. Und es wird hier tatsächlich möglich, für *jede* Lebensäußerung den ad-

äquaten Ausdruck zu finden, im Ton, in der Mimik, in jeder aufs feinste abgestimmten Geste.“

Die künstlerische Arbeit Haass-Berkows ergibt die Notwendigkeit eines gepflegten oder noch zu pflegenden Seelenlebens für den, der sich dieser Arbeit anschließen will. Der Künstler kann ja schlechterdings nicht vom Menschen getrennt werden, und nur so weit vermag das Bewußtsein des Künstlers Ewigkeitsformen zu schaffen und am Bau der ganzen Menschheits- und Weltentwicklung mitzuarbeiten, als er menschlich den Weg der Selbsterkenntnis geht. So sollten sich die Spieler zusammensetzen aus solchen Menschen, deren starke, geistige Regsamkeit aus dem heißen Verlangen sprießt, sich und das Wesen aller Schöpfung zu erkennen.

Als Kraftquelle seiner Arbeit bezeichnet Haass-Berkow die anthroposophisch orientierte Geisteswissenschaft, wie sie durch Dr. Rudolf Steiner in Deutschland vertreten wird. Seine *Arbeitsart* aber ist die Spiegelung dieser Erkenntnisse und Wissenstatsachen in seiner hervorragend veranlagten eigenartigen Künstlerseele.

WOLF RUDOLPH, JENA

DER WEG

„Man kann das Theater nicht reformieren, wenn man nicht zugleich den ganzen Geist der Zeit reformiert. Es ist der Irrtum unserer Zeit, daß sie meint, man könne wesentliche Probleme aus dem Zusammenhang herauspflücken und für sich allein lösen.“
Christian Morgenstern

Die Quelle des Schaffens

Wenn man nun fragt, wo die Tiefen liegen, aus denen der lebendige Quell strömt für Haass-Berkows künstlerisches Schaffen, so kann eine Antwort nur auf den *Weg* hinweisen, der *jeden* in dieselben Tiefen führt, in jene Tiefen, in denen die Urbilder für alles geistige Schaffen wirken, in denen jeder Mensch im Innersten verankert ist, aus denen jener silberklare Quell entspringt, den alles Erkennen Wahrheit nennt, den alle Kunst als das Schöne empfindet, in dem alle Ethik das Gute und in dem alle Religion das Göttliche verehrt. Man kann nur von dem *Weg* sprechen, von den Tiefen selbst kann man nur ehrfürchtig schweigen.

Charakteristik und Abgrenzung der Geisteswissenschaft

Der Weg ist gezeigt in der anthroposophisch orientierten Geisteswissenschaft Dr. Rudolf Steiners. Diese ist, wie der Name sagt, „Wissenschaft vom Geist“, welche die Gesetze des hinter der Natur stehenden Geistigen mit derselben strengen Folgerichtigkeit erforscht wie die Naturwissenschaft die Gesetze der Natur. Wie die Naturwissenschaft dem Erkennenden Wege und Ziele weist für das physisch-sinnliche Dasein, so eröffnet die Geisteswissenschaft dem Erkennenden neue innere Wege und Perspektiven für das geistige Werden in klarer Sicht und ewig neue Formen im Sinn-

lichen. Aus dem Gesagten ergibt sich schon die scharfe Abgrenzung gegen alle Arten Spiritismus, Mediumismus und Hypnotismus usf., die durch Herabdämpfen des klaren Wachbewußtseins versuchen, in die geistige Welt zu dringen und die deshalb nur unzuverlässige, halb wahre Erkenntnisse zutage fördern. Von der Mystik unterscheidet die Geisteswissenschaft sich dadurch, daß sie das geistige Erlebnis in die denkerischen Vorstellungen emporhebt, während die Mystik es rein gefühlsmäßig ausschwingen läßt. Dadurch bildet sie eine große Gefahr für den sich ihr Hingebenden, daß er sich durch den Gefühlsrausch dem Wirken in der physischen Welt, mit der wir uns ja nur durch die denkerischen Vorstellungen verbinden können, entzieht. Die Geisteswissenschaft hat gerade die entgegengesetzte Tendenz, nämlich die Menschen im Erdenwirken zu stärken, indem sie gerade die Sinnenwelt als „geboren aus dem Geist, gehalten durch den Geist, getragen von dem Geist“ dem Geiste wiederum als höchste Wirkungsstätte anweist (Michael Bauer, „Mystik und Okkultismus“). Den Religionen gegenüber verhält Geisteswissenschaft sich so, daß sie jede versteht, keine angreift, sondern im Gegenteil sich mit jeder verbinden kann, da sie in jeder den Wahrheitskern erkennt und so in den aufeinanderfolgenden Religionen die Entwicklung der jeweiligen Wahrheitserkenntnis der Völker schaut. Das Christentum ist für die Geisteswissenschaft *die* Religion, die von keiner anderen mehr abgelöst wird; der Christus Jesus, als kosmische Wesenheit, ist für die ganze Menschheits- und Erdenentwicklung der Mittelpunkt, um dessen Verständnis diese Menschheit zu ringen hat und mit der sie sich zu vereinigen strebt.

*Notwendigkeit
und Bedeutung*

So bringt Geisteswissenschaft eine tatsächliche Erweiterung des bewußten Erkennens, sie reißt die Grenzen, die Kant unserem erkennenden Bewußtsein gesetzt hat und die der menschlichen Seele eine fast unerträgliche Fessel sind, ein, sie sprengt sie und führt so gradweise in das höhere Bewußtsein, immer mit Beibehaltung des vollen wachen Denkens, so daß man jetzt von einer stufenmäßigen Entwicklung jeder strebenden Menschenseele sprechen kann. Auf diesem faustischen Drang der Seele beruht die Notwendigkeit der Geisteswissenschaft.

Weg

Nun wird man fragen: Welchen Weg zeigt nun die Geisteswissenschaft zur Erreichung des höheren Bewußtseins? Da ist vor allem zuerst das Studium der Geisteswissenschaft selbst, deren Resultate der Geistesforscher uns darbietet. Durch das immer wiederholte Gehen dieser Gedankengänge wird die Seele immer mehr eingestellt auf das Erlebnis des Geistes hinter dem Sinnessein, z. B. würde man bei den Farben zum Erleben der Farbenlehre Goethes kommen, beim Beschauen großer Meisterwerke zum Erleben der eigentlichen Bedeutung der Linien, Gesten und Formen und so zum Grunderlebnis des Meisters gelangen. Erstrebt man als Ziel das *eigene* Schauen und Forschen in der Geisteswelt, so gibt Dr. Rudolf Steiner in seinen Büchern als Weg dafür den der Konzentration und der Meditation, d. h. der tiefen Versenkung in gewisse bedeutungsvolle Gedanken und Vorstellungen*.

* Aus der ungeheuer mannigfaltigen Literatur seien die grundlegenden Bücher angeführt: „Wie erlangt man Erkenntnis höherer Welten?“, „Die Geheimwissenschaft im Umriß“, „Theosophie“, „Philosophie der Freiheit“. „Rätsel der Philosophie“, „Von Seelen-

Daß in der geistigen Welt die Quellen aller wahren Kunst liegen, weiß wohl jeder. Der Künstler ist Vorkämpfer der Menschheit. Wahre, menschheitfördernde Kunst — jede andere verdient nicht den Namen Kunst — kann ohne Kampf im Innern, ohne Opfer der eigenen, egoistisch beschränkten Triebe nicht entstehen.

*Seelische Basis
der Kunst:
Der innere
Kampf*

Erst wenn dein begehrender Wille
Tapfer zum Schweigen gebracht,
Vernimmst du die Stimmen der Stille,
Die großen Gespräche der Nacht.

Friedrich Lienhard

So würde das Schaffen herauswachsen aus dem Kampfe zwischen dem zum Gotte strebenden Ich und dem niederen Triebe. In der Geisteswissenschaft ringt der Mensch sich immer mehr zu dem Licht durch, das ihm immer klarer und schärfer den Feind im Innern, den Feind alles wahren Menschentums und aller wahren Kunst, zeigt, und durch Geisteswissenschaft schmiedet sich der Mensch die Waffen für diesen Kampf und für den Sieg.

Durch eine solche Reinigung wird die Verbindung nach oben immer inniger und geläuterter, und im Verschmelzen mit der geistigen Welt wird der Künstler Werkzeug für die höheren Wesenheiten. Der Geist setzt durch ihn bei Bewußtsein des Künstlers den Schöpfungsakt fort, er setzt sich in Bildern und Formen heraus, beim Schauspieler den ganzen Menschen als Organ benutzend, so daß jede Geste und jedes

*Formen in der
Kunst*

rätseln und von Menschenrätseln“, „Weg zur Selbsterkenntnis des Menschen“, „Schwelle der geistigen Welt“, „Goethes Geistesart“ u. a. m. Philosophischer und Anthroposophischer Verlag, Berlin W 30, Motzstraße 17.

Wort eine Offenbarung des schaffenden Geistes ist. So wird jede künstlerische Form zum Symbol des Ewigen, des Zeit- und Raumlosen, des Alls — alles einschließend: Abfall und Loslösung, Erlösung und Wiederaufnahme ins Geistige.

So war von jeher das Wesen aller wahren Kunst. Was an Haass-Berkows Schaffen neu erscheinen mag, ist einmal der Versuch der streng konsequenten Durchführung dieser Forderung auf die Schauspielkunst und dann vor allem — wie schon ausgeführt — das voll *bewußte* Schöpfen aus den Tiefen.

*Künstlerischer
Unterricht,
Führertum,
Gemeinschaft*

Es bleiben nur noch einige Worte zu sagen über die Art der *gemeinsamen* Arbeit und Ausbildung, da ohne Gemeinschaft Schauspielkunst sich nicht behaupten kann. Vielleicht muß man dazu etwas näher eingehen auf das, was eigentlich hinter aller Gemeinschaft und allem Führertum steht. Führer im wahren Sinn ist immer Führer zum Geist. Gemeinschaft kommt her von „einen“, eine Vielheit von Seelen wird zu einer neuen Einheit zusammengefaßt. Das, was die getrennten Wesenheiten verbindet, kann sein ein gemeinsamer Zweck oder gemeinsames Ziel, vom primitivsten aufsteigend zum höchsten. Finden sich die Seelen, geleitet durch ihren Führer, im gemeinsamen Streben zum höchsten Ziele, im gemeinsamen Eindringen in geistige Wahrheiten, dann erst ergießt sich von oben als reinigender Strom die Liebe. Diese Liebe ist Geisteskind. —

Zu dieser Vertiefung und diesem Hineinarbeiten ins Geistige ist, wie schon gesagt, eine Anstrengung der Seele nötig. Dieselbe beruht vor allem darauf, alles, was mit dem egoistischen Eigensein der Seele zusammenhängt, zu verbrennen, dann wird die neue Offenbarung von oben gegeben. Der

große Trost ist, daß die Quelle von oben immer fließt. Die Götter haben die Sehnsucht nach Vervollkommnung, nach dem Göttlichen, in die Menschenbrust hineingepflanzt, und solange diese Sehnsucht nicht befriedigt und das Verbrennungsoffer dargebracht wird, kann die menschliche Seele nicht zur Ruhe kommen.

In diesem Sinne der Gemeinschaft und des Führertums möchte Gottfried Haass-Berkow seine Arbeit mit seinen Schülern aufgefaßt wissen.

Vielleicht findet die Art seines Schaffens am reinsten seinen Ausdruck in seinem Lieblingsgedicht von Christian Morgenstern:

„Ich hebe dir mein Herz empor
Als rechte Grabesschale,
Das all sein Blut im Durst verlor
Nach Deinem reinen Mahle,
o CHRIST!

O füll' es neu bis an den Rand
Mit Deines Blutes Rosenbrand,
Daß : DEN fortan ich trage
Durch Erdennächt' und Tage,
DU bist!

PAULA MATTHES, HANNOVER

**BUND ZUR FÖRDERUNG
DER KÜNSTLERISCHEN BESTREBUNGEN
GOTTFRIED HAASS-BERKOWS**

Seither wurden in vielen Städten Deutschlands die Spiele Haass-Berkows von Wohlfahrtsorganisationen zu ihren gemeinnützigen Zwecken veranstaltet. Von einem zentral gelegenen Orte aus, wo auch jeweils der Spielerkreis zusammengestellt wurde, bereiste man die Städte der weitesten Umgebung. Des öfteren mußte die Rundreise auf besonderes Verlangen mit demselben Spiel wiederholt werden. Das starke künstlerische Interesse der Zuschauer bildete immer mehr die eigentliche Veranlassung zum Besuch. So wächst organisch der Gedanke heraus, die Spiele auf eine andere Basis wie seither zu stellen, sie nur um ihrer selbst willen, der Kunst willen, zu veranstalten und die zukünftigen Summen der Reineinnahmen der Förderung der künstlerischen Bestrebungen Haass-Berkows zukommen zu lassen.

Um in diesem Sinne wirksam zu sein, geht an die Spieler, Veranstalter und insbesondere an die Freunde der Haass-Berkow'schen Kunst hiermit die Aufforderung, sich zu einem Bunde zusammenzuschließen. Beitrittsberechtigt ist jedermann, auch Vereine; Beitrittserklärungen sind zu senden an:

FRAU MAGDA ZOEPPRITZ-NEY,
MERGELSTETTEN BEI HEIDENHEIM A. D. BRENZ,
HAUS HALDE.

Jährlicher Beitrag 5 M

Über die äußere Organisation des Bundes und über Art der Wirksamkeit werden noch Ausführungen gegeben.

Für den Spielerkreis der Weihnachtsspiele 1918/19 in Stuttgart

MARTA BEHR, WALTER HOSS