



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Michel, Artur: Berliner Bühne

**urn:nbn:de:gbv:46:1-908**

## Berliner Bühne

Von Artur Michel

Der Abstand, in dem diese Bericht erscheinen, erlaubt nicht ein Registrieren auch nur des größeren Teils der Berliner Bühnenergebnisse. Nur Bemerkenswertes läßt sich flüchtig umreißen. Das muß auf die Dauer, da der Leser nur von den wertvolleren Aufführungen erfährt, von dem Gesamtbild ihm einen völlig falschen Eindruck geben.

Das Theater ist ein Spiegel der Zeit. Der alte Satz gilt fast mehr von dem, was das Theater ist, als von dem, was es zeigt. Zuerst mit seinem Dasein, nicht mit Art und Gegenstand der Aufführung (die Ausdruck und Zeugnis dieses Daseins sind) nimmt das Theater an dem kulturellen Zustand der Zeit teil. Jede Zeit also hat das Theater, das sie verdient.

Erschreckend ist das Spiegelbild, das, so betrachtet, das Berliner Theater von heute seinem Publikum entgegenhält. Hier schreibt kein Pharisäer. Das Bedürfnis der Großstadtbefölkerung, aller ihrer Schichten, nach Unterhaltung, Belebung, Zerstreuung soll nicht gescholten werden. Die Augenweide, die die Varietés, die flimmernde Pracht, die die Operntheater bieten, gehört zur Großstadt, wie der Lärm der Straßen und das Grau der Häuserreihen. Aber der künstlerische und also menschliche Charakter noch dieser reinen Vergnügungseinrichtungen bewegt sich aufwärts und abwärts in geheimnisvoller Übereinstimmung, nach der Art der kommunizierenden Röhren, mit dem Geist der Theater höheren Ranges.

Es ist nicht mein Amt, den Tiefstand der Berliner Operette zu schildern. Sie könnte nicht bestehen, wenn die übrigen Unterhaltungsbühnen edlere Ansprüche erfüllten. Schlimm ist im allgemeinen schon, was diese spielen; es hat in diesem Winter Abende gegeben, an denen in Berlin gleichzeitig mehr als ein halbes Duzend Bühnen französische Lustspiele und Schwänke fragwürdigster Art aufführten. Schlimmer ist, wie sie spielen. Wenn man diese Frage ausspricht, berührt man freilich den heikelsten Punkt der gegenwärtigen Berliner Theaterkunst. Man kann sich — um dies einmal schroff auszusprechen — kaum vorstellen, daß jemals das rein handwerkliche Können der Schauspieler, zumal des Nachwuchses, so tief gesunken war wie heute; daß jemals die

Handhabung der Darstellungsmittel so völlig jeder Bindung und Stützung durch eine künstlerische Tradition beraubt war, daß jemals das künstlerische Verbundensein der Schauspieler untereinander so ganz aufgehört hatte, Tatsache und Bedürfnis zu sein, wie heute. Es ist Brauch geworden, zu einer mit lärmender Reklame angekündigten Erstaufführung eine Anzahl beliebter und berühmter Schauspieler zusammenzubringen, die teils gleich hinterher, teils nach etwas längerer Zeit ausscheiden, um anderswo in Erstaufführungen mitzuwirken, während ihre Rollen Schauspielern zweiten, dritten, vierten Ranges übertragen werden.

Je größere Mühe auf die Vorbereitung durch die Reklame gelegt wird, um so geringer ist die Mühe der künstlerischen Vorbereitung geworden. Es ist niemals so wenig auf Berliner Bühnen geprobt worden, wie heute, und dem Einüber ist von der zweiten Aufführung an seine Arbeit Herkuba. Während sie zur 25., 50., 100. Wiederholung strebt, feiert er ein paar Straßen weiter, vielleicht auch in Wien, Darmstadt, Stockholm schon neue Triumphe. Dies ist vom Übel nicht bloß für die Vorstellung, sondern für die Schauspieler, besonders die jungen, die sich an mechanisches Herunterspielen ihrer Rollen gewöhnen und in trivialster Routine erstarren, statt unter den Augen eines wachsamem Spielleiters Abend für Abend das Geleistete zu überprüfen.

Viele Theater sind, um Folgen voller Häuser sicherzustellen, zum primitivsten Mittel zurückgekehrt, zum Starsystem. Der Gegensatz zwischen der virtuosen Leistung des Stars und der schauspielerischen Minderwertigkeit seiner Umgebung ist schon bei der Aufführung schlechter Stücke oft genug grotesk. Aber man scheut sich nicht, ihm Dramen von dakterischer Qualitäten auszuliefern. Tilla Durieux als Olga in Gerhart Hauptmanns dramatischer Ballade (Trianon-Theater) ist gewiß eine faszinierende Darstellerin der wilden Polin. Der zeichnerische Impressionismus ihrer geistreichen Körpersprache wie ihrer pikanten Stimmführung bringt den dunklen Glanz und Farbenreichtum des Dramas oft genug zum Klingen. Aber sie steht in einer Aufführung, deren blutlose Pathetik den künst-

lerischen Sinn des Werkes vernichtet. — Für Käthe Dorsch hat das Kleine Schauspielhaus Georg Hirschfelds einst berühmtes Schauspiel „Die Mütter“ ausgegraben. Dieser mit den zartesten Farben, den stillsten Tönen malenden Schauspielerin, die mit solcher Sicherheit Haltung und Tonfall temperiert, daß die geringste Veränderung: ein Senken des Kopfes, ein gerader Blick, ein Zucken der Hand, ein Heben der Stimme, zu erschüttern vermag, ist ein jugendlich hitziger Schauspieler gegenübergestellt, für den die gesteigerten Gesten des mit Ausdrucksenergie geladenen Körpers Grundlage seiner begabten, aber ganz unfertigen Darstellung sind. Ihr Spiel war Gefühls-, sein Spiel Gebrüll. Wer diese Gegensätze aufeinander prallen ließ und damit die erste Bedingung für Atmosphäre zerstörte, fand sich natürlich nicht behindert, die übrigen Rollen Schauspielern anzuvertrauen, deren Unzulänglichkeit ausreichte, der Leistung Käthe Dorsch den Rest der Resonanzmöglichkeit zu nehmen.

Unter solchen Verhältnissen hat man es längst aufgegeben, von einem der Berliner Theater eine künstlerisch ausgeglichene Auf- führung hohen Ranges zu erwarten. Das Beste, was der Durchschnitt leistet, ist eine durch Talentlosigkeit nicht gestörte Auf- führung, die dem Nebeneinanderherspielen bedeutenderer Schauspieler einen unauf- fälligen Rahmen gibt.

Darum soll man die seltenen Versuche, eine neue Ensemblekunst zu begründen, nicht unfreundlich begrüßen, auch wenn sie nicht gelungen scheinen (die echten Ansätze zu einer neuen, starken Schauspielkunst sind hier aufgezeichnet worden). Das Deutsche Theater hat anlässlich des 300. Geburtstags Molières eine Tartuff-Aufführung veranstaltet. Der Spielleiter Iwan Schmith, der aus dem Bereich der russischen Schauspielkunst an die früher von Reinhardt, jetzt von Felix Hol- länder geleiteten Bühnen gelangt ist, hatte den Einfall, der alten Komödie auf eine unerwartete Art ein junges Gesicht zu geben. Er steckte alle Figuren in Kleider unserer Zeit und ließ sie agieren, als wären sie uneresgleichen. Es ließen sich reichlich viel Widersprüche zwischen diesem Kostüm und dem Zeichencharakter der Komödie aufzeigen. Aber nicht dies zwingt, Nein zu sagen. Schmith, ein tatkräftiger und begabter Spiel- leiter, sah seine Aufgabe darin, die Komödie möglichst aufzulockern, alle barocke Steifheit herauszutreiben und alle strukturelle Strenge

möglichst zu verdecken. Die einzelne Szene ist für ihn nicht straffes Glied eines tectonisch gefügten Ganzen, sondern wechselndes Bild einer dramatisierten Familienbegebenheit. Nicht von der letzten Szene aus, dem Straf- gericht über Tartuff, sondern von der Schluß- scene des vierten Aktes her, in der Orgon zu- sammenbricht, organisiert er die Aufführung. Ihn interessiert nicht die strenge Architektur des Werks, sondern was an bühnenwirksamer Lebendigkeit darin steckt. Das holt er heraus, setzt es in modern-realistische Charakteristik um und baut aus ihren Gegensätzen und Stimmungen die Szene und die Szenen- folge auf. Was genrehafte Kleinmalerei, psychologische Nuancierung an Zeit ver- braucht, holt er durch Beschleunigung (und Agnes Strauß alldurchdringenden Tanz- geist) wieder ein.

Man möchte von Schmith ein modernes Lustspiel inszeniert sehen, zu dem er nicht Stimmung und Psychologie hinzuzudichten braucht. Denn was deutschen Regisseuren fast nie gelingt, gelang diesem Russen: die Schaffung einer einheitlichen Temperatur. Es wehte ein frischer Wind durch diese Auf- führung, etwas wie eine gemeinsame heitere Luft umspielte die Figuren. Hier hatte je- mand den Versuch gemacht, die Gestalten des Lustspiels in körperlich-lebendige Be- ziehungen zu einander zu setzen, ähnlich wie es ideal von den Moskauern verwirklicht wird. Das alles hatte mit Molière sehr wenig zu tun, so wenig, wie ein solcher Darstellungsstil etwa einem Goetheschen Drama bekommen würde. Aber es stecken darin Werte, die vielleicht anderswo nutzbar gemacht werden können.

Obwohl wir soeben ein Zeitalter natura- listischer Schauspielkunst hinter uns haben, wird auf den Berliner Bühnen nichts so sehr vernachlässigt, so sehr mißhandelt, wie das plaudernde Gespräch. Gerade jene Bühnen, die fast ausschließlich das mondäne Unterhaltungsstück pflegen, sündigen in diesem Punkte am stärksten. Ihr Ideal, eingestellt auf das Lernbedürfnis neuer Reicher, ist der feine Ton, der, pedantisch- fählich, in seiner untertrichenen Zwang- losigkeit, jeder lebendigen Ausdruckskraft bar ist, auch wenn er noch so eifrig sich mit realistischen Nuancen schmückt. Mindestens für die Aufgabe, eine echte Konversations- kunst wieder aufzubauen, scheint Schmiths künstlerische Herkunft und Begabung sich zu empfehlen.