



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

Es hat, noch zu unseren Lebzeiten, eine Theaterprobe gegeben, in der die Bühnenkunst einen einseitigen, fest umrissenen Charakter trug, oder doch erstrebte und in ihren führenden Leistungen erreichte. Grundlage dieser Verfassung war das gesellschaftskritische, realistische Schauspiel. Die Wirklichkeit, die es kritisierte, wollte es zugleich spiegeln. Darum mußte auch das Ideal der Wiedergabe auf der Bühne in den bürgerlichen Konventionen der Rede und des gesellschaftlichen Verhaltens gesucht werden. Man hat diese Unterordnung der Bühne unter das Drama oft als ein Unglück und die erhoffte Erlösung von der Literatur als Anbruch eines goldenen Zeitalters für das Theater bezeichnet. Heute wissen wir, wie freundlich oder wie unfreundlich wir über das realistische Theater denken mögen, daß es den letzten geschlossenen Darstellungsstil repräsentiert hat.

Nun ist die Zeit gekommen, wo das Theater einhertritt auf der eigenen Spur. Trotz aller heißen Bemühungen jüngerer Dichter und obwohl das realistische Drama in Strindberg und Wedekind versuchte, über sich hinauszugelangen, gibt es heute keine durch Einheit des Gehalts und der Darstellungsmittel verbundene Bühnendichtung. Die Folgen liegen vor aller Augen. Alle älteren Darstellungsstile vom vorealistischen Klassizismus bis zum nachrealistischen Stimmungsimpressionismus und Expressionismus leben teils in reinlicher Mechanisierung, teils in grotesker Vermengung fort. Der nicht wenige Bühnenleiter und Regisseure durchdringende Wille zu neuen Darstellungsformen ist — abgesehen von starken schauspielerischen Einzelleistungen und isolierten Inszenierungen (deren Beispiele hier bereits erwähnt worden sind) — in Folge des Fehlens einer wesenhaft neue Aufgaben stellenden Dramatik im ganzen über Anlauf und Versuch nicht hinausgekommen. Es zeigt sich, daß eine Bühne ohne ein lebendiges zeitgenössisches Drama nicht bestehen kann.

Das Theater, außerstande, den Theaterhunger des Publikums mit legitimen Mitteln zu sättigen, greift zu den absonderlichsten Ersatzmitteln. Aber Max Reinhardts Großes Schauspielhaus braucht im gegenwärtigen Augenblick die Erörterung nicht neu eröffnet

zu werden. Es selbst sucht die eigene Problematik zu verdecken, indem es eine auf den Kammerthon gestimmte Operette zu einer Niesenmonstrosoper sinnwidrig aufbauscht. Aber auch was im engeren Rahmen der alten Bühne vorgeführt wird, beweist nur allzu oft und allzu deutlich die Unfruchtbarkeit des heutigen Theaters. Einige Theater haben sich neuestens der Pantomime oder wenigstens einer pantomimenartigen Bühnenausnutzung verschrieben.

Gerade diese Fälle zeigen besonders kraß die herrschende Rat- und Ziellosigkeit. Man greift zur Pantomime, ohne sich klar gemacht zu haben, daß sie eine tänzerische Kunstgattung ist, daß sie sich nur dem erschließt, der sie als Reigen und Tanz zu gestalten weiß. (Der Blick für diese Kunstgattung konnte sich dem öffnen, der das Gastspiel des Schwedischen Balletts im Großen Schauspielhaus sah. Diese in Berlin nicht genügend gewürdigten schwedischen Tänzer und Tänzerinnen spielten eine als Tanzdichtung wie als Tanzleistung vorbildliche Pantomime. Wenn demnächst die Staatsoper ihrer Inszenierung der „Josephs-Legende“ ein großes älteres Ballett folgen läßt, wird ausführlicher über heutige Ballettkunst zu sprechen sein.) Im Deutschen Theater spielt man Leoncavallos Oper „Bajazzi“ als Pantomime. Aber wenn die Umdichtung zur Pantomime schon als solche schwächlich ist, so hat auch der Einüber Jwan Schmith den Formcharakter der Pantomime nicht an den Wurzeln gepackt. Er hat wohl viel Beweglichkeit in die Auf- führung hineingetragen (ähnlich wie neulich in seinen „Tartuff“). Aber die gelegentliche musikalisch-orchestrisch durchempfundene Bewegung ist nur Kontrastmittel für die rhythmisch ungesformten Szenen, deren Ausdrucksgehalt rein mit den darstellerischen Mitteln der Sprechbühne (nur wortlos) vorgetragen wird. Dort aber, wo die Darstellung in reinen Tanz übergeht, nämlich in den Tänzen Colombinens, verliert sie völlig den Ausdruckcharakter, wird also geradezu anti-pantomimisch, da die Darstellerin, die russische Tänzerin Wera Karalli, schauspielerisch unausgebildet, eine rein technische (freilich als solche bewunderungswürdige) Balletteuseleistung vollbringt. So kam es,

daß selbst Werner Krauß als Canio in den Ensembleszenen des ersten Akts matt blieb. Erst in der Solofzene am Ende des Akts stieg er zur Höhe seines Könnens auf. Aber im zweiten Akt riß er der Pantomime die Bahn zu erschütternder Wirkung auf, indem er jetzt die Besessenheit der Eiferjucht und Rache zu wild-grotesker Überlebensgröße und Intensität steigerte und zugleich ihre Pfafen auf die knappsten, einander in rasender Folge bedrängenden Formeln brachte, also den Akt als (stummen) Stetisch spielte.

Die wunderlichste, nur mit Mühe ernst zu nehmende Mixtur aus dramatisiertem Roman, Pantomime und lebendem Bild stellt das sogenante phantastische Melodram „Die wunderlichen Geschichten des Kapellmeisters Kreisler“ dar, das nach E. L. A. Hoffmanns Leben und Werken von den Direktoren Reinhard und Bernauer für das Theater in der Königsgräber Straße hergestellt worden ist. Diese Theaterleiter haben aus Verzweiflung an der dramatischen Dichtung die Rettung in einer ganz dramenfremden Dichters Oper, Erzählungen und Biographie gesucht. Sie haben aus Verzweiflung an einem Siege auf ihrem eigenen Felde, der reinen Schauspielkunst, die Rettung in einer absonderlichen Verquickung von Film und Theater gesucht. Sie reihen — dank allerlei technischer „Neuordnungen“, auf die sie bemitleidenswert stolz sind — mit der schnellen Wechselfolge des Films Bild an Bild, indem sie den Lichtstrahl des Scheinwerfers und das auf der Szene aufflammende Licht bald in die Mitte, bald in die rechte, bald die linke Ecke der Vorderbühne, bald in den einen oder anderen Teilraum der hochgerückten Hinterbühne schieben.

Vorn links in einem niedrig überdachten Stübchen sitzt Johann Kreisler, jener von Hoffmann als Spiegel der eigenen dämonischen Sturilität erfundene Kapellmeister. Er ist zum Helden der hier melodramatisierten Geschichten aus Hoffmanns eigenem Leben und Dichten gemacht worden. Unbeschreiblich, mit einer wie kitschigen Psychologie die Dichtungen ins Leben zurückgedeutet sind und an die Stelle düsterster, grausiger Phantastik eine kleinstädtisch-entimentale Operettenromantik gesetzt worden

ist. Kreisler erzählt die Geschichten seinem sorgenden Freunde Hoffmann (übrigens in einem Deutsch, das der papierernen Grammatik der Filmtexte nichts nachgibt). Nach jedem szenisch-bildhafte Wiedergabe anregenden Satz taucht die Plauderede ins Dunkel, und das Licht fliegt hinauf, hinüber, hinunter in einen der Teilräume oder räumchen auf der übrigen Bühne (die manchmal einer poetischen Mietskasernen mit „Nachtbeleuchtung“ nicht unähnlich scheint) oder verbreitet sich taghell über den ungeteilten Bühnenraum. So enthüllt es manchmal für wenige Sekunden ein lebendes Bildchen, manchmal eine länger währende dramatische oder lyrische Szene. Manchmal nimmt der Zuschauer auf diese Weise an den biographischen Erinnerungen des Erzählers, manchmal an seinen Visionen, Phantasien, Träumen teil. Die Phantastie des Zuschauers wird also regellos, willkürlich hin- und hergerissen, immer von neuem beunruhigt (wenn sie überhaupt naiv und arm genug ist, sich einfangen zu lassen und nicht sehr bald in kalte Reugier umschlägt, die gleichgültig das Hin- und Herhüpfen der Bilder verfolgt): während jede gestaltende Kunst die Phantastie des Aufnehmenden mit hypnotischer Ruhe in ihren Bann zwingt und sie auf der sicheren Bahn einer einheitlichen Wirkungsform festhält.

Es ist erschreckend zu beobachten, daß Theaterdirektoren in eigener Person dermaßen die Möglichkeiten und Grenzen der Bühne verkennen und diskreditieren konnten, daß sie an die Stelle des einheitlichen Raumes den zerstückelten Raum, die Raumstückchen, an die Stelle der einheitlichen Darstellung den Wechsel und die wahllose Vermengung der Darstellungsmittel, an die Stelle lebendigen dramatischen Flusses die immer wieder durch Erzählung und Erklärung unterbrochene Aneinanderreihung lebloser Bilder und Szenen setzten. Nichts fügt sich insolgedessen zum Ganzen; und wenn den kritischen Betrachter vielleicht gelegentlich technisches Interesse oder impressionistisches Vergnügen an einem flüchtigen Bildchen fesselt, so muß der primitive Zuschauer die Befriedigung gerade seiner primitivsten Bedürfnisse: Spannung, sinnliche Fülle, derb-kraftige Bewegung fast völlig entbehren.