



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

Über zwei Aufführungen ist diesmal zu berichten, die um so tiefer enttäuscht haben, je länger und gespannter sie erwartet worden waren: die „Faust“-Aufführung im Lessing-Theater und der „Don Carlos“ im Staatlichen Schauspielhaus. Beide waren Kinder einer in heißem Verben errungenen Liebe; aber beide kamen verkrüppelt zur Welt. Beide Aufführungen sind dabei in Anlage und Ausführung so gegensätzlich, daß sie geradezu als polare Repräsentanten der heute miteinander ringenden Bestrebungen um die Erneuerung der Theaterkunst erscheinen. Der „Faust“-Versuch Barnowskys ist ein letztes Sichausbäumen des Naturalismus gegen den Strom der künstlerischen Entwicklung, der er innerlich längst erlegen ist. Zekners Inszenierung des „Don Carlos“ aber enthüllt die ganze Unsicherheit des nach neuen Zielen drängenden, eine neue Formensprache suchenden Kunstwillens.

Der Weg jeder Kunst führt heute vom Imitativen zum Struktiven, vom Charakterisieren zum Ergünden, vom Psychologischen zum Dämonischen, vom Dynamischen zum Rhythmischen, von stimmungsgesättigter Lebenslichkeit zu lebensstrunkener Menschenerfassung. Die neue Schauspielkunst ist also ganz besonders von der schöpferischen Menschlichkeit ihrer Vertreter abhängig; und welche Anforderungen sie an diese stellt, hat sich daran gezeigt, wie viele von den jungen sich expressionistisch wild gebärdenden Schauspielern in Manier erstarrt oder in Trivialität zurückgesunken sind.

Zekner, in seinem dunklen Drange, ist sich dieser Notwendigkeit wohl bewußt. Für Aufführungen wie „König Richard III.“ und „Othello“ hatte er die zureichende Persönlichkeit in Kortner, und Kortner sollte auch den König Philipp im „Don Carlos“ darstellen. Die Vorstellung fand — aus unbekanntem Gründen — ohne Kortner statt. Aber auch mit ihm, scheint mir, hätte sie unzulänglich bleiben müssen. Denn das Drama heißt „Don Carlos“; und nicht bloß, daß seine Wiedergabe in erster Linie von dem Darsteller des Infanten abhängt, um die Gestalt und das Wesen des Infanten muß auch die ganze Aufführung aufgebaut, vom Geist dieser Figur und dem Geist seines Gegenspielers, des Marquis von Posa, der zugleich der Geist des Werkes ist, die Aufführung durchdrungen und getragen sein. Bei Zekner war aus dem dramatischen Gedicht „Don Carlos, Infant von Spanien“, die Tragödie „Philipp, König von Spanien“

geworden. Das hätte sich vielleicht, als einmaliges Wagnis, durch einen überragenden Darsteller des Königs rechtfertigen lassen. Da dieser fehlte, wirkte das Ganze fast wie die Trümmerstätte einer toten Burgstadt antiker Niesenmenschen.

Das flüssige Erz dieses jugendlich feurigen Berts war zu starrem Metall erkaltet. Die knabenhaft hitzige Überschwenglichkeit der Dialoge war gedämpft, gebändigt; und der Eindruck entstand, als ob all die leidenschaftlichen Auseinandersetzungen, die zu Himmel und Hölle emporrasenden Ausbrüche in zeremonielle Gespräche, feierliche Ansprachen umgedichtet seien. Um die Welt König Philipps zu stärken, war auch der Marquis von Posa ihrer strengen Feierlichkeit beigeordnet, in sie künstlerisch hineinkomponiert worden, er, der doch Abgeordneter der ganzen Menschheit, Bürger milderer, menschlicherer Jahrhunderte sein soll.

So stand Don Carlos völlig allein; und als einziger in ständiger Ruhelosigkeit, konnte auch ein so begabter Schauspieler wie Lothar Mühlhölzer nicht hindern, daß er in dieser menschlich und bildlich starren Umwelt substanzuell unruhig, applig, formlos wirkte.

Der räumlichen Gestaltung der Aufführung fehlte das Bemühen um innere Gesetzmäßigkeit, das beim „Othello“ wahrzunehmen war. Es fehlte der neuen Inszenierung die Einfachheit, die Geradlinigkeit, die Einheitlichkeit und Sicherheit der früheren. Man hatte sich die Aufgabe gestellt, die starre Pracht, die barocke Steifheit, die eisige Lebensfremdheit, die man der Welt Philipps, über Schiller hinaus dichtend, zuschrieb, in pathetischer Raumgestaltung zu spiegeln. Aber sonderbar: das Pathos und die Raumgestaltung waren nicht verbunden, entfalteten sich nicht eins aus dem andern, sondern übersteigerten einander oder gingen nebeneinander her, oder verloren einander gar zeitweise aus den Augen. So war der dreiteilige goldgeschichtete Treppenaufbau des ersten und einiger anderer Bilder maßlos übergrößert; die wenigen Male, wo Marquis Posa seine feierliche Ruhe widersinnigerweise verlor, waren, wenn er aus unendlicher Ferne im Lauffschritt über diese pathetische Treppenanlage hasten mußte. In anderen Szenen wirkten die mächtigen, barock gewundenen Goldsäulen als Fremdkörper im tektonisch ganz unbarock durchempfundenen Räumlichkeiten. Auch die in mehreren Szenen angebrachten barocken Architekturschnürkel blieben unorganische Teilstücke. Nur in ganz

wenigen Szenen erschien diesmal die Raumgestaltung als architektonischer Ausdruck des seelischen Szenariums, und auch dann blieb sie gelegentlicher bildlicher Eindruck, nicht Umsetzung geformter dramatischer Bewegung in lebendige Bildhaftigkeit.

Während bei Feyers „Don Carlos“ immerhin das Bestreben sichtbar wurde, einer (wenn auch verfehlten) dramatischen Grundvorstellung architektonisch-bildhaften Ausdruck zu geben, war die Phantase Lovis Corinth's, der die Dekorationen zu Barnowskys „Faust“-Inszenierung entworfen hat, lediglich auf das naturalistische Milieu der Begebenheiten eingestellt. Um so bedauerlicher, daß der Leiter der Inszenierung dem Maler nicht den dramaturgisch-technischen Rahmen vorgezeichnet hatte, innerhalb dessen er seine Aufgaben hätte lösen müssen. So mußte er sich nachträglich mit den fertigen Szenenbildern auseinandersetzen, und das Ergebnis war ein nicht eben selten unerfreuliches Kompromiß.

Einige Szenen gehen in einer völlig naturalistischen Umgebung vor sich — so Fausts Osterspaziergang in einer an sich wunderschönen, atmend-frischen Vorfrühlingslandschaft — andere dagegen — einige Faust-Mephisto-Szenen und Gretchen am Spinnrad — sind vor die dunklen Tücher der verhängten Bühne gestellt und spielen sich im Licht von Scheinwerfern ab; wieder andere werden auf verkürzter Bühne vor einem bemalten Prospekt gespielt (Wald und Höhle, Trüher Tag, Feld), so daß im Licht der Scheinwerfer die Schatten der Schauspieler statt auf den Boden auf diese doch der Raumillusion dienenden Prospekte fallen. Frau Marthens Garten wiederum ist ein märchenhaft romantischer Zauberwald mit mächtigen Sonnenblumen und haus hohen Rosenstöcken. Fausts Studierzimmer schließlich ist auf die Mitte der Bühne beschränkt, während die schmälere Räume rechts und links verhängt im Dunkel liegen. Der rechts liegende Raum dient als Auerbachs Keller, der linke als Hexentische. Architektonisch verbunden sind die drei Räume durch eine von zwei Pfeilern getragene Spitzbogenanlage, die übrigens auch in den naturalistisch gestalteten Gesamttraumenszenen — außer in der Osterzene — stehen bleibt. Befremdend kleinlich wirkte der Felsengipfel der Walpurgisnacht, und er gewann auch keine tellurische Unheimlichkeit und Größe, als er sich um sich selbst zu drehen begann.

Aber so verworren die bildlichen Eindrücke der Aufführung waren, sie wären

auch in diesem Falle in den Hintergrund gedrängt worden, wenn ein paar starke Schauspieler dem menschlich-dichterischen Gehalt des Werkes Geltung verschafft hätten. Es braucht freilich nicht gesagt zu werden, wie schwer es ist, einen zulänglichen Faustdarsteller zu finden, und ich müßte in Berlin heute keinen zu nennen. Ein in Reflexion sich erschöpfender, körperlich unlebendiger und darum von einer im Dämonischen wurzelnden Rolle gehemmter, statt beschwingter Schauspieler wie Theodor Loos mußte schnell versagen; schon in der Erdgeistszene stellte sich seine Ohnmacht, neue schöpferische Kräfte an die Gestalt heranzutragen, heraus; von da an verblaßte er mehr und mehr. Von Emil Jannings hatte man einen körperlich elementaren, geistig intensiven Mephisto erwartet. Er blieb beides schuldig. Er hatte einige bildhaft starke Augenblicke (um nicht zu sagen: Großaufnahme-Momente). In der unheimlichen Ruhe seines ersten Erscheinens bei Faust, mit grünlich beleuchteter Dämonenfratze, rotem wilden Haar, schwarzer Rutte, war er wirklich des Chaoswunderlicher Sohn. Bald aber, trotz Hahnenfeder und Pferdefuß, gleich er höchstens einem giftgeschwollenen, an Podagra leidenden Pfaffen. An die Stelle dämonischer Grazie trat auch sprachlich lustspielhafte Komik, an die Stelle satanischen Ingrimms sehr unschöner Lärm in Rede und Geste.

Schwer dagegen ist über Käthe Dorsch's Gretchen zu sprechen. Ihre stille und süße Kunst ist in ständigem Reisen; auch ihr Gretchen zeigt das. Aber diese letzte Entfaltung des Naturalismus hat noch nie Gestalten dargestellt, die ihren Sinn und Charakter vom sprachlich-strukturellen Sinn und Charakter des Verses empfangen. Den Vers behandelt sie als verschämte Prosa; und über die sprachlich stärksten Stellen huscht sie mit liebenswürdiger Unbekümmertheit weg. So mußte sie geschlossenen Versgebilden gegenüber, wie dem Spinnrad-Monolog „Meine Ruh ist hin“, versagen, und vielleicht ist es nur ihrem Mangel an Sprachphantase zuzuschreiben, daß ihr auch die Perkerszene fremd geblieben war. Dennoch lag ein unendlicher persönlicher Zauber über diesem ganz unkonventionellen mollig-frischen, anmutig-ernsten, fröhlich-plaudernden Gretchen; und wenn man hörte, wie sie das Gebet zur Mutter Gottes „Ach neige“ mit allen Empfindungen von flüsternder Angst bis zu schmerzreicher Demut überströmte, so mochte man um so tiefer beklagen, daß sie nicht unter sprachdörperischer Führung das darstellerische Geheimnis des Satzes hat ergründen lernen: Im Anfang war das Wort!