



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

Daß das Publikum des Großen Schauspielhauses mit Operette und Ballett genährt wird, hat auch seine guten Seiten. Die Direktion Holländer beschäftigt ihre großen Schauspieler im Deutschen Theater und den Kammerspielen in weit mehr Stücken, als sonst wohl diese Spielzeit ans Licht gefördert hätte. Sämtliche neuen Werke, die in den Kammerspielen während der letzten Wochen zu sehen waren, zu erörtern, würde freilich den Rahmen dieser Berichte sprengen. Sie sind fast alle schon wieder vom Spielplan verschwunden, so wie eine Anzahl neuer Dramen, die in anderen Berliner Theatern gespielt worden sind, ins Dunkle zurückgesunken sind. In lebendiger Erinnerung aber ist das Revolutionsdrama „Die Wölfe“ von Romain Rolland und die Aufführung der „Judith“-Tragödie von Hebbel — beide im Deutschen Theater — geliebt (zu denen in den letzten Tagen noch „Cyrano von Bergerac“ getreten ist).

Es hat keinen Sinn, künstlich Beziehungen zu schaffen zwischen Dingen, die keine Beziehung zu einander haben. Aber über das rein äußere hinaus, daß die beiden genannten Dramen im Kriegslager spielen, verbindet sie im tiefsten ein Gemeinsames: der Vaterlandsgedanke. Die Rot des Vaterlandes treibt die Hebräerin zu dem übermenschlichen Gang, auf dem sie die Grenzen ihres Geschlechts überschreitet. Die Rot des Vaterlandes zwingt den Konventkommissär Quesnel, in dem Widerstreit zwischen Vaterlandsliebe und Gerechtigkeit für das Vaterland sich zu entscheiden, auch wenn er dadurch ewige Schande auf seinen Namen wälzt. Dort geraten Vaterlandsidee und Frauentum, hier Vaterlandsidee und Gerechtigkeitsbewußtsein in den unlösbaren Konflikt. Bei Hebbel ist es die Frau, die an der Härte der politisch-menschlichen Realitäten zerbricht, bei Rolland der Mann.

So verschieden aber wie Mann und Weib, so verschieden sind im übrigen die beiden Dramen. Hebbels Erbslings-Tragödie ist Zeugung einer einzigartigen dichterisch-dramatischen Vision, Rollands Revolutionsdrama die dichterisch-plastische Ausformung einer historisch-politischen Idee. Hebbels Ausgangspunkt war die Gestalt und ihr Schicksal, Rollands die Idee und ihr Schicksal. Hebbels Schauspiel schließlich ist die Tragödie einer großen — zum Menschheitstypus erhobenen — Individualität; Rollands Schauspiel die Tragödie einer von Menschen

verkörpert und von Menschen bekämpften Idee.

Rollands Menschen sind von ihrem Verhältnis zu dieser Idee aus gesehen und gestaltet. Ein von allen Kameraden beargwöhnter Offizier wird anscheinend als Verräter entlarvt und zum Tode verurteilt. Die Solidarität, die Geschlossenheit und unangekränkelte Kampfkraft des Heeres ständen auf dem Spiel, wenn er am Leben bliebe. Soll das Urteil fassiert, das Verfahren neu aufgenommen werden, als sich herausstellt, daß die belastenden Dokumente gefälscht, die Entlastungsmittel von seinem ärgsten Feinde im Offizierkorps heimlich besorgt worden sind, er also wahrscheinlich unschuldig ist? Soll also um der Gerechtigkeit willen die Sicherheit des Heeres und das heißt des Vaterlandes gefährdet werden? Rolland gibt keine abstrakte, allgemeine Antwort, sondern schildert den konkreten Fall. Er sagt nicht: so und so soll es sein, sondern: unter diesen Menschen nahm das Schicksal diesen Lauf. Und er fügt vielleicht hinzu: in ähnlichen Fällen wird es wohl ähnlich gehen. Es war das Glück der Aufführung, daß an ihr die stärksten Kräfte des Deutschen Theaters beteiligt waren: Werner Krauß und Eugen Klöpfer. Krauß als Konventskommissär, ein feuriger Greis, von Podagra geplagt und schwer beweglich, aber eine Landsknechtsführernatur, eine gebortene Eiche, jedem Sturm noch stehend. Ihm gegenüber Klöpfer: ein müster Kerl, dem man jede Tatkühnheit und jedes Verbrechen zutraut, eher ein Rosafenhutman als ein Revolutionsgeneral, ein wahrer Wolf unter Wölfen. Wilhelm Dieterle aber, der den Tullier als einen Idealisten des Gefühls spielte, erwies sich zwar als guter Sprecher, hätte aber, „wie die Antike starr“ nicht aus Gefühlsmotiven, sondern aus unerbittlichem Rechtswillen sich für die Wahrheit einsetzen müssen. Die tragische Erschütterung des Konventskommissärs wird erst dadurch fundiert, daß mit Tullier nicht ein Individuum, sondern die Idee des Rechts zerstört wird.

Die Aufführung war von einem neuen Spielleiter vorbereitet worden, Berthold Bierel, der bisher in Dresden gewirkt hat. Es gelang ihm, das Ganze fest zusammenzufassen. Es scheint ihm aber das sichere Raumgefühl zu fehlen, das die einzelnen in räumliche Beziehung zu einander, den Raum in Beziehung zu ihnen setzt. Wie er denn auch nicht die Kraft zeigt, größere Gruppen,

Massenszenen zu gliedern, aufzubauen, in organische Beziehung zu den Szenen der Protagonisten zu setzen.

Diese Mängel hafteten auch der Judith-Aufführung an, die Viertel ebenfalls inszeniert hat. Die Hodlerische Gruppierung der trauernden Juden vor der Mauer war ein gut erdachtes Anfangsbild. Aber aus der Stumpfheit und Stummheit entwickelte sich nicht das Elend und die Not des Volkes (dem doch der Dichter einen ganzen Akt widmet), und dem großen Wunder des Sprache gewinnenden Stummen fehlte die dramatische Resonanz, sodaß der Sinn des Aktes, der Tat Judiths das Pathos der Volks- und zugleich der Gottnähe zu geben, verloren ging. Auch im letzten Akt bestand das Volk bloß aus Heil rufenden Stauisten.

Dennoch ist die Aufführung unbergefährlich: denn Agnes Straub spielte die Judith. Sie schuf eine Gestalt von so heroischer Größe und zugleich — man muß, um die Spannweite und den Reichtum der Gestalt ganz zu umfassen, schon sagen: weiblicher Süße, daß sie die unerhörte Tat nicht bloß — wie andere Schauspielerinnen — denkbar, möglich, sondern notwendig erscheinen ließ. Diese Frau, die die stärkste Sprach- und Körperphantasie unter den heutigen deutschen Schauspielerinnen hat, baute Schicksal und Tat der jüdischen Heldin auf wenigen, einfachen mit breiten Strichen hingemalten Grundzügen auf. Es ist schwer vorstellbar, daß der zweite Akt der Tragödie, der Judiths Wesen, die erste Ahnung ihrer Verurteilung und den ersten Gedanken an die Tat in großartiger und straffer Steigerung entwickelt, jemals genialer gespielt worden wäre, als durch Agnes Straub. Während der ganzen ersten Szene, in der sie das für ihr Weien und Schicksal entscheidende Hochzeitsereignis berichtet, und noch während des ersten Teils des folgenden Gesprächs mit Ephraim fauert sie im Winkel auf niedrigem Sitz und erzwingt so, bei aller strömenden Lebendigkeit der Darstellung im einzelnen, durch die unveränderte, wie an den Sitz gefesselte Unbewegtheit den unerhört starken und einheitlichen Eindruck ihrer Erzählung jenes Erlebnisses, das sie in Brand gesteckt hat. Wenn sie dann aber endlich, bei der Entdeckung, daß sie nur hinzugehen brauche zu dem Feind, um ihr Volk zu retten, zum ersten Male aufspringt, dann ist es, wie wenn sie plötzlich lichterloh in Flammen steht, und diese grelle Flamme scheint Ephraim anzufallen, als sie das hastig erregte Gespräch zu dem Befehl aufpeitscht, den sie in drei durch Pausen getrennten Schlägen hinschleudert: „Geh hin —

und töte — den Holofernes!“ Es wäre keine geringe Aufgabe, den Aufbau auch der nächsten Szene vom niedergebroschenen Daliegen und Aufgestützsein am Boden, dem verzweifeltsten Sichaufrichten und wimmern den Niedersinken bis zu dem visionären Rausch des Entschlusses, der ihr Haltung und Gebärden eingab, wie sie nur die Meister der gotischen Plastik kannten, oder gar ihr Spiel im vierten und fünften Akt, das Zwiegespräch mit Holofernes und ihr Verhalten nach dem Mord zu beschreiben. Es ist bezeichnend für die Ausdruckskraft und Durchsichtigkeit ihres Spiels, daß sie die vielen beiseite gesprochenen Sätze, die ihr Hebel in den Mund legt, um ihr Handeln zu erläutern, weglassen kann, ohne etwas von den Absichten des Dichters zu unterschlagen. Denn dies ist eine Schauspielerin, die von der darzustellenden Gestalt besessen ist, die sie triebmäßig in ihr körperliches Leben aufnimmt und alle Nuancen und Wandlungen des seelischen Lebens der Gestalt aus den elementaren Antrieben entwickelt.

Der Erbräerin stand ein bemerkenswerter, aber nicht gleichwertiger Holofernes gegenüber: auch er eine in Berlin noch wenig hervorgetretene Erscheinung, Heinrich George. Der Mann hat freilich hier die schwierigere Aufgabe. Dieser Mann unter den Männern und Weibern, der sich selbst vergöttert und dennoch die Problematik seiner Existenz durchgrübelt, ist zugleich stahlhart und brodelnd, nüchtern und berauscht: die Gegensätze bedrängen in ihm einander. George machte einen ungeschlachten Riesen aus ihm, mit den steifen und plumpen Bewegungen des verflinten Golem. In seinem goldstrotzenden Hemd, mit stieren Augen und breitausgeworfenen, feucht glänzenden Lippen in dem Negergesicht, die Arme und Hände flach auf die breite Lehne des sechs Stufen hohen Throns gestreckt, sah er da wie ein papuanisches Götzenbild, traurig glözend, ein Amphibium in menschenähnlicher Gestalt. Es zergrübelte sich nicht, sondern wunderte sich nur über sich und die Welt, und über alle Angriffe, alle Widerstände von außen sprach es schwermütig-halbblaut mit wegwerfendem Grinsen. Dieses Weien stand auf einer unendlich weit tieferen Geistes- und Kulturstufe als Judith. Man glaubte es nicht, daß ihm Judith geistig sich beugen oder gar ihm sinnlich verfallen könne. Damit fiel die wesentliche, die Hebbelsche Voraussetzung für die tragische Wendung in Judiths Schicksal weg. Gerade an diesem Punkte aber mußte die schauspielerische Erfassung der Gestalt einsetzen.