



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Reck-Malleczewen, Fritz: Die Wende des deutschen Naturalismus. 1. Spiel
und Dramentechnik

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



Die Wende des Naturalismus

Von Dr. Fritz Reck-Malleczewen

II. Spiel und Dramentechnik



alte und neue Schauspielkunst sah ich vor kurzem schroffer einander gegenüberstehen als je. Die Durieux als Maria Stuart. Ihre königliche Partnerin der Parkszene in Fotheringhay alte Schule im besten Sinne: sorgfältigste Sprachkultur, wohl auch die besseren Stimmittel; ruhiges, gemessenes Schreiten der Jambenrhythmen, wohlbewahrt von aller Deklamation; große, geschwungene Bewegungen, wuchtig und gemessen, auch im Affekt, in der Wut verletzter Weibeseitelkeit noch. Nirgends das Verlangen, aus den Worten des antiken Schwabens neuen, dem Menschen heute näherliegenden Sinn zu entdecken. Nicht mehr und nicht weniger, als das, was der Dichter wollte. Und innerhalb dieses Rahmens alles, was man sich wünschen mag.

Dort drüben eine andere Kunst: ein sorgloses Schalten mit den Konsonanten, ein sorgloseres noch mit den Registern der Stimme; Tempowechsel in jedem Augenblick, wo das Gefühl anders zu schwingen scheint. So wird es ein völliges Abbauen, ein Vermischen des Verses. Und dann das Spiel selbst: auf dem Boden kauert der hinsenschlanke Leib, der Unterkörper ganz still. Bei jedem Wort schwingt sich Bewegung blitzschnell aus den Hüften durch Brust und den dünnen, langen Hals zum Kopf, den die Haarmuskeln an den Schläfen verbreitern und dieser kauernnden Gestalt ganz die Illusion eines schönen, züngelnden Giftreptils geben. Zu jedem Wort eine neue Geste, ein neues Zucken im Gesicht. Als sie der Feindin die letzten Argumente ihrer Unschuld und königlichen Hoheit ins Gesicht schleudert, springt sie jäh (wieder die Schlangenähnlichkeit) die Gegnerin an, läßt die Stimme bis zu den Höhen hinaufzrasen, in denen sich das Organ schrill bricht. Die Hände schlagen aufeinander, jedes einzelne Wort bekräftigend und messerscharf eins vom anderen trennend. Und aus dem Weib, das der Dichter auch im Zorn tiefverletzter Weiblichkeit noch

einfach und eindeutig wollte, ist etwas anderes geworden: ein wildes dämonisches Wesen, großartig noch in der Hysterie seiner Leidenschaft, aber in diesen einfachen strengen Räumen dieser Kunst ein fremder, exotischer Gast.

Alte und neue Schauspielkunst! Nicht um die eine gegen die andere auszuspielen, schrieb ich es auf. Was dieses Spiel äußersten Realismus im modernen Drama leistet, braucht hier nicht erörtert zu werden. Bei Shakespeare, dessen Realismus der vorigen Generation noch verborgen war, hat es uns ein völlig neues Verstehen seiner Menschen geschenkt. In jedem Wort entdeckt es heute dort neue seelische Offenbarung, und so will dort jedes Wort anders behandelt, anders von der Geste verdolmetscht werden als in Deutschlands Klassik. Deren Menschen werden von einfacheren Federn getrieben, sagen nicht jedem etwas anderes, sind ganz bewußt und eindeutig auf Stil und gemessenes Pathos gestellt. Verführerisch ist es für das an Shakespeare geschulte, moderne Auge, auch hier in jedem Worte nach neuem realen Sinn zu forschen, die Menschen, deren Fühlen uns heute ferner erscheint, gewaltsam näher zu zerren (vergleiche Hauptmanns Tellregie). Verführerisch und verderblich. Wer gegen die Wände dieser strengen, ernsten Hallen mit der Wucht des modernen Verismus anrennt, zersprengt die Räume. In diesem Beginnen aber liegt eine Schuld jenes Spieles, wie es der Naturalismus schuf. Nach Paul Goldmanns Vorbild ihm die ganze Theatermüdigkeit unserer Zeit zuzuschreiben, ist freilich lächerlich. Die große Begriffsverwirrung im Spiel, die der Naturalismus schuf, kann kein Einsichtiger leugnen. Er sprengte die Einheitlichkeit der Erziehung zur Bühne, mischt heute auf fast allen die unvereinbaren Gegenstände modernen und stilisierten Spieles, wie ich sie vorhin schilderte, durcheinander. Das empfindet man im Zuschauerraum peinlicher, als man es hinter der Szene glaubt. Nur wenige große Mimen haben es bewiesen, daß sie beide Welten, altes und neues Spiel, will sagen naturalistisches und stilisiertes, mit ihrer Kunst umfassen konnten. Ob es der Masse der Schauspieler, auf die es in dieser Frage doch ankommt, je gelingen wird, ist zweifelhaft. Erweist es sich aber als unmöglich, was tut es? Wir werden eben Klassik und Moderne auf anderen Bühnen mit anders erzogenen Menschen spielen. Brahm hatte das früh genug erkannt. Was er in seinen Schriften verlangte — die Übertragung modernen Spieles auch auf die Klassik — hat er als Bühnenleiter nie in die Tat umgesetzt. In der Praxis hat er sich auf die eine Welt beschränkt und vor der anderen Halt gemacht. Er war sich nur des einen Triebes bewußt und hat sich auf diese Weise größeren Dank verdient. Denn wer ihn heute deswegen schilt, verkennt, daß er so gerade die klare Erkenntnis schuf, wie unvereinbar beide Welten sind. Wird die Welt um diese Spezialisierung reicher, was tut es? Was wir auf allen Gebieten menschlichen Könnens sehen, wird kein Verständiger der Bühnenkunst vorenthalten wollen.

Ob diese Spezialisierung notwendig ist oder nicht, ist schließlich gleichgültig; wichtiger, daß der Schaden, den der Naturalismus heute im Bühnenspiel an-

richtete, erkannt ist, daß im Theater das Streben nach Einheitlichkeit im Spiel wieder erwacht.

Nicht auf diesem Gebiete soll man künftig die Ursache für die Theatermüdigkeit des Publikums suchen. Ernstere Klage als gegen das Theater ist gegen die Technik des Dramas zu führen, wie der Naturalismus sie brachte. Die wächst auf deutschem Boden anders, als unter den Händen des großen Norwegers. Ibsen stand in seinen frühen Jahren seines Schaffens dem Kampf gegen das französische Drama und die Bühnenkunst der Franzosen ferner als die Deutschen, lernte in den entscheidenden Jahren seiner Entwicklung die Perspektive, das Verlangen und Wirken der Bühne aus kürzerer Entfernung kennen, und war — gestehen wir es — als Dramatiker im engsten Wortsinne der Stärkere, der Mann der härteren Faust, des geschlosseneren Willens, durch menschliches Geschehen zu wirken. Wie seine Menschen ein unabänderlicher Mechanismus lenkt, so werden seine Dramen modernen, gewaltigen Präzisionsmaschinen gleich: kein Ornament in diesen Gefügen, Gestalt und nackte Zweckmäßigkeit ist alles; kein verweilender, aufhaltender, auf Nebenpfade führender Dialog; knapp die Milieuschilderung wie eine militärische Weisung. Die Episode, lyrisches Rasten ist nichts, Geschehen, äußeres und inneres, alles. Vergeblich sucht man in den Gesellschaftsstützen nach nur einem Wort, das nicht die Massen des Geschehens unaufhaltfam vorwärts schiebt.

Und die in Deutschland? Sie überschätzten gerade an Ibsens Werk immer das vergängliche Problem, rühmen die scheinbare Innerlichkeit seiner dramatischen Entwicklungen und gehen achselzuckend oder gar verächtlich an der unvergänglichen Dramenkunst vorbei. Und gerade bei der Erstaufführung der „Gesellschaftsstützen“ in Berlin bemerkt Brahm tadelnd: „Auch dieses Werk hängt noch von der überlieferten dramatischen, das heißt französischen Technik ab.“

Die französische Technik! Bei uns, die wir der verfallten französischen Komödie mit ihren beschränkten Stoffen, ihren gesuchten konstruierten Problemen räumlich näher waren, mußte die Revolution erbittern und mußte, wie jede, abermals zur Verwirrung von Grundbegriffen führen, zum Zweifel, ob die Kunstform des Dramas überhaupt die Notwendigkeit der Handlung in sich berge, oder ob wir die Mittel der Bühne, die anspruchsvollsten, kostbarsten, die irgendeine Kunst verlangt, in Bewegung setzen dürfen, nur um geistreichen Dialogen, reiner Lyrik ein prunkvolleres Gewand umzuhängen. Noch bei der heizumstrittenen Uraufführung der „Gespenster“ rühmt Brahm die straffe Handlung, wenige Jahre darauf ist ihm das Verlangen danach „eine Forderung der heiligen Konvention“, die das Leben unserer Tage gar nicht erfüllen könne.

Gilt uns der Einwand noch? Weil unser Leben momentan nicht von dem Blut Shakespearescher Gewalttaten dampft, ist es arm an Tat und Widerstand, setzt es dem, der kühn sein Spiel aufnimmt, nicht den Gegenspieler entgegen? Läuft unser Dasein wirklich in beschaulicher Breite dahin? Oder ist es voller erbitterter Kämpfe, die am Ende mehr Leben täglich dahinraffen, als des Briten

kriegerische Zeitläufte? Sind wir glücklich soweit, daß brutal und effekthaschend gescholten wird, wer sich an den Begriff erinnert, von dem das Wort Drama seinen Namen hat? Kleine Schreier mögen mit Herrn Paul Goldmann Gerhard Hauptmann einen Schwächling schelten, was der deutsche Naturalismus bildete ein einziges Zerstoren nennen, weil sein feinsten Künstler zartere Gebilde schuf, als der fanatische Norweger, weil in Hauptmann der Lyriker reichlicher spendete, als der Dramatiker versagte. Aber niemand, der in der Schaubühne das wundervollste Instrument künstlerischen Wollens sieht, niemand, der die bitteren Nöte deutscher Bühnenkunst kennt, kann dulden, daß die Grundbegriffe ihres Wirkens verwirrt bleiben. Entweder wir besinnen uns darauf, daß Lyrik und Epos im besten Falle des gesprochenen oder gesungenen Wortes bedürfen, daß aber der Raum, die nachgeahmte oder angedeutete Natur menschliches Leben, das ist Geschehen, verlangt. Oder wir lassen besser das Theater überhaupt sterben und überlassen alles, was das Verlangen hegt, das Spiel menschlichen Lebens vorbeiziehen zu sehen, dem Rummelplatz und der Lichtmühle. Ein anderes gibt es nicht. Wo die Dramatik auf das Geschehen verzichtet, gräbt sie sich das Grab. Was einem Geschlecht, das sich zunächst mit der Idee der neuen Zeit und der neuen Kunst auseinandersetzen mußte, versagt blieb, wird dem kräftigeren Erben wieder gelingen, der längst von der Theorie zur Tat übergegangen ist, der in dem Leben unserer Tage weniger das Problem sieht, als neue Möglichkeiten des Schaffens.

Geweitet aber ist schon heute das Feld. Nicht nur, was einen Anspruch auf Eleganz hat, darf, wie einst bei den Franzosen, den Saal betreten. Aus dem ganzen Leben dürfen wir schöpfen. Brauchen nicht unbedingt Götter und Helden zu bemühen, dürfen mit schärferen Augen auch in die innersten Winkel schauen, in die selbst Shakespeare nur in seinen Profadialogen hineinleuchten durfte. Und sollten wir nun nicht wieder danach verlangen, die Karten so geschickt zu mischen, daß niemand als Zuschauer beim Spiel fehlen mag?

