



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Berliner Bühne

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

Berliner Bühne

Was das Herz voll ist, des fließet die Feder über. Aber von Gefühlen abgesehen, es trifft sich auch sachlich gut, daß dieser erste Bericht über das Berliner Theaterleben unmittelbar nach einer Aufführung geschrieben wird, die ein bühnengeschichtliches und ein dramengeschichtliches Ereignis ersten Ranges ist: der Aufführung des „Othello“ in der Inszenierung Leopold Jessners im Staatlichen Schauspielhaus. Sie ist, dies sei vorangeschickt, in vielen Einzelheiten unendlich problematisch, unendlich unvollkommen — denn hart im Raume stoßen sich die Sachen. Aber sie ist ein großer Wurf, die wichtigste Aufführung dieser und der vergangenen Spielzeit seit ihrer Vorläuferin, der Aufführung von „König Richard III.“ auf der gleichen Bühne. Dramatische Aufführungen beginnen endlich einmal aus ihrer innersten Struktur heraus Musik, das heißt innere Bewegung, zu werden. Aller gedankliche Gehalt eines Dramas wird endlich einmal dem sinnlichen, das heißt dem primären Gehalt des Wertes untergeordnet, ohne daß der geistige Gehalt darunter leidet. Das Drama dient nicht etwa zum Vorwurf für einen Augen- und Ohrenschmauß, für Farbenrausch und Bilderfülle, für eine opernhaft umrankung mit Musik, Gesängen und Tänzen. Die Aufführung ist von einer unerhörten Kargheit im Bildhaften und von der höchsten Sparsamkeit im Klanglichen. Aber wir erleben die Geburt der Musik aus dem Geist der Tragödie.

Die Anlage der Aufführung nimmt die dramatischen Kern-Szenen als die Hauptpfeiler, gestaltet sie sinnlich-klanglich aus, gibt ihnen die akustischen Hauptstützen und gestaltet zugleich von ihnen aus den szenischen Raum. Alles übrige ordnet sich rhythmisch und architektonisch diesen Kernstücken unter, ist an ihnen klanglich und bildlich orientiert.

Die Kernszene des ersten Aktes ist jene Szene vor dem Dogen, in der Desdemona dem Vater zum Trost sich zu Othello bekennt. Niemals ist auf der Sprechbühne in Deutschland solche

Musik erklingen wie in dieser Szene. Vorbereitet wird sie musikalisch durch die Erzählung Othellos, wie er Desdemona gewonnen habe. Diese von Kortner in den Glanz selbiger Dyrif getauchte Erzählung wuchs bereits selbst zum Zwiegesang, als der Darsteller an ihrem Schluß bei der Wiedergabe der Worte, mit denen Desdemona ihm ihre Liebe gestand, Desdemonas (Johanna Hofers) Sprechmelodie und Tonfall durch seine eigene Rede durchklingen ließ. So glich das Bekenntnis Desdemonas einer im musikalischen Satz erst verschleiert angedeuteten, nun selbständig in eigener Tonart hervortretenden Melodie. Nach der folgenden, männlich-knappen Verhandlung über Othellos Sendung nach Cypern war die gemeinsame Bitte der Liebenden, vereint reisen zu dürfen, ein zweistimmiger Hymnus untrennbarer Liebe, dessen Nachhall alle folgenden Szenen durchtönte, wiederklang in den weiteren Liebeszenen und hart an die schrillen Dissharmonien der Eifersuchtszenen anprallte.

So waren auch die übrigen klanglichen Elemente der Darstellung rhythmisch-musikalisch bewältigt. Der Freudenslärm des zypriischen Volkes vor der Ankunft Othellos war zum schwach einsetzenden, dann weit hin tönenden, auf- und abschwellenden Gesang hinter der Szene geformt, der sich hell steigert, als das Volk vor Othello her aus der Ufer-tiefe des Hintergrundes heraufdringt und in dem Augenblick, wo Othello auf der Höhe der Bühne die vorn in Verzückung wartende Desdemona erblickt, abbricht, so daß nun unter lautlosem Schweigen das selige Paar mit kosendem Flüstern einander begrüßt.

An das nächste von rhythmisiertem Tachen und Reigenschritt getragene Auftreten der Liebenden flößt unmittelbar das misstönige Begröhl der Becherei und Schlägerei Sagos und seiner Kumpäne und im Anschluß an sie der Zornesausbruch Othellos, gesteigert bis zu dem schrillen Sichüberschlagen der Stimme bei den Worten: „S'ist ungeheuer!“ — als Vorspiel zu der folgenden, durch die kurze letzte ungetrübte Liebes-

szene hinausgezögerten ersten Verleumdungsszene zwischen Othello und Iago.

Diese Bemerkungen können den musikalischen Grundcharakter der Ausführung nur andeuten. Der Raum reicht weder, um den rhythmischen Aufbau der Einzelszenen, noch, um auch die rhythmischen Beziehungen zwischen den Szenen nachzuzeichnen (eine einzige Szene nur schien ganz verkannt zu sein: die vorletzte des Dramas mit dem Zweikampf zwischen Cassio und Rodrigo, deren wilde Bewegung auf eine amüsante Stecherei reduziert war). Aber die strenge Unterordnung der szenischen Architektur unter den rhythmischen Aufbau des Ganzen darf nicht unerwähnt bleiben. Hier war nirgendwo der örtliche Charakter der Szene mildehaft verfestigt, nur das zur individuellen Kennzeichnung des Ortes oder als Stütze der Darstellung unbedingt Erforderliche stand auf der Bühne, zu der von der Rampe und vom Hintergrunde zwei ihre ganze Breite einnehmende Stufen emporführten, um im Mittelraum zu einem noch zwei Stufen höheren quadratischen Podium aufzusteigen. Dieser für statuarische Gruppen glücklich gewählte Aufbau war nicht immer mit dem gleichen Glück szenisch ausgestaltet. Wesentlich ist aber, daß raumbildende Faktoren die im wechselnden Licht stehenden menschlichen Gestalten waren (wie schon in „Richard III.“), und daß ihr Sichbegegnen, ihre Bewegung untereinander, ihre Konfiguration, ihre Gruppenbildung, optisch von oft bewundernswerter Eindringlichkeit, nichts anderes als die Übersetzung des klanglich-rhythmischen Aufbaus ins Architektonisch-Bildhafte sein wollte und war.

Der dramengeschichtliche Charakter dieser Othello-Aufführung (zu deren wichtigsten Darstellern noch Rudolf Forster gehört) liegt in der endgültigen Abkehr von der Behandlung dieser wie der Shakespeareschen Tragödien überhaupt als Charaktertragödien. Die rationalistisch-psychologische Ausdeutung Shakespeares, ein Jahrhundert lang in didaktischen Wälzern und dünnblütigen Schulaufsätzen bis zum Überdruß abgenutzt, weicht einer neuen, intuitiv-gläubigen, die menschliche Natur und ihre Leidenschaften, nicht ihre ethische

Reflexion, als dramatischen Wert erfassenden Anschauung. Man erkennt, daß nicht, wie die Schulmeinung geht, individuell abge sonderte Menschen im Kampf mit der Welt, der sittlichen Ordnung oder wie man das nennt zugrunde gehen, sondern daß Shakespeares Menschen an der dramatischen Entfesselung ihrer naturhaft großen vitalen Leidenschaften, ihres über sie Herr werdenden Dämons zerschellen. In der Othello-Tragödie entfesselt Iago den Dämon in dem Helden. Iago ist das ungeheuerliche Werkzeug der wider natürlichen Natur, die das Blut ihres besten Sohnes vergiftet, daß er blindwütig rasen muß, bis er die Geliebte und sich selbst vernichtet hat.

Es war der bedauerlichste Mangel der Aufführung im Staatstheater, daß ihr ein Schauspieler für diese zentrale Gestalt der Tragödie fehlte (es gibt in Deutschland nur einen Schauspieler, der sie spielen könnte). Aber es war ihre Größe, daß der Darsteller des Othello, Fritz Kortner, jenen mythischen Sinn seiner Rolle erkannt hatte. Er war nicht — nach dem alten Rezept — ein nur scheinbar tierischer, in bewußter Männlichkeit daherschreitender und dann Pläne der Eifersucht ergrübender Liebender. Er trieb, von seinem Dämon gejagt, aus selig-blinder Verzückung in unselig-blinde Besessenheit. Indem er so einen ganz im Gewoge seiner Leidenschaften aufgehenden und untergehenden Menschen schuf, den er doch mit außerordentlichem Takt seiner eigenen intellektuellen Natur anpaßte (nur daß ihm wohl doch der dramatisch unumgängliche wilde Sturm rasender Verzweiflung versagt blieb), löschte er alle Zweifel an seiner Blindheit erst gegen die Berruchtheit Iagos, dann gegen die Reinheit Desdemonas aus. Ja, er erhellte vielmehr erst durch diese Darstellung die dichterische Absicht Shakespeares und sein dichterisches Recht, kraft dessen er einen Höllenhund von nicht mehr menschlichem Ausmaß als Othellos Verderber und ein Himmelswesen von überirdischem Adel als Opfer des doch im Glück so menschlich-sanften Mohns hinstellen konnte.

Gegenüber der Othello-Aufführung, deren Merkmale innere Bewegung, geistige

Konzentration, befeelende Raumgestaltung waren, bedeutele der Versuch, Goethes „Göz von Berlichingen“ für das Große Schauspielhaus zu gewinnen, einen schmerzlichen Fehlgriff. Auch in der Arena versuchte der Leiter der Auf- führung, Karl Heinz Martin, ohne den herkömmlichen, gerade an dieser Stätte oft genug ins Opernhafte gesteigerten Deforationsapparat auszukommen. Aber was für „Othello“ und „Richard“ eine Tugend sein konnte, war für „Göz“ schon aus dichterischen Gründen eine Sünde. Shakespeares mythische Wesen bilden ihre Atmosphäre, wie ihr Schicksal, aus den Kräften ihres Innern (für die Märchenspiele, wie den „Sommernachts- traum“, gilt dieser Satz freilich nicht). Die altdeutschen Menschen des jungen Goethe atmen die Luft ihrer Burgen und Höfe, ihrer Wälder und Dörfer. Diese Luft gehört zu ihnen wie ihre stamm- haft-landschaftlich gebundene, volkstüm- lich-derbe Sprache. Man preßt diesen Gestalten ihren Lebenssaft ab, wenn man sie in den abstrakten Raum und den Sichtkegel des Scheinwerfers hinein- stellt. Die Riesenhaftigkeit der Raum- verhältnisse des Großen Schauspielhauses aber hindert selbst die überragenden Schau- spieler an einem freien Ausformen ihrer künstlerischen Intentionen, ja schon an der Möglichkeit, rein körperlich des Raumes Herr zu werden. Die Schau- spieler, mindestens die heutigen, sind nicht imstande, diesem Raum ihren dra-

matischen Ausdruckswillen aufzuzwingen (nur jenem einzigen Werner Krauß ist es gelegentlich gelungen); vielmehr be- fiehlt ihnen der Raum die Art, wie sie zu gehen und zu stehen, zu sprechen und zu agieren haben.

Vielleicht noch niemals ist dieser Charakter der Arena so erschreckend deutlich sichtbar geworden, wie in der Göz-Aufführung. Es war peinlich, wie armselig der Kaiser Maximilian in seiner Verlorenheit vor der grenzenlosen Fläche des Hintergrundes dastand. Und wenn schon die weit in die Arena vor- geschobenen Szenen im Familientreife Gözens menschliches Format hatten, so wirkten die auf der fernen Hinterbühne sich abspielenden Bankett- und Schlacht- szenen wie ein ungeheures Puppen- theater, riesenspielzeughaft. Darum ist auch über den Göz Eugen Klöpfers nichts Endgültiges zu sagen. Er war so sehr damit beschäftigt, die weiten Wege zurückzulegen, alle seine Gesten, seine Reden, auf Fernwirkung anzulegen, daß trotz seines herzhaften Lachens und seiner kernfesten Männlichkeit kein großmensch- licher Eindruck zustande kam. Es blieb beim Turnerideal: frisch, fromm, fröh- lich und frei.

Zwischen diesen beiden Polen schreitet gegenwärtig viel Mittelmäßiges, einiges Bemerkenswerte über die Berliner Büh- nen, worüber demnächst zu sprechen sein wird.

Artur Michel

