



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

Es ist noch nicht so lange her, daß man erklärt hat, der Stil unserer Zeit sei die Stilllosigkeit. Das ist mehr wichtig als wahr. Heute sehen wir immer deutlicher, daß die Stilllosigkeit unserer Zeit, das heißt die Unfähigkeit, dem Strom der Zeit mit einem starken, einheitgebenden Formgefühl die Bahn zu weisen, die Folge einer chronisch gewordenen schöpferischen Erstarrung gewesen ist. Die Ursachen und Zusammenhänge dieser Erstarrung aufzuweisen, ist eine Aufgabe für sich. Jedenfalls spricht nicht gegen sie, daß es gleichzeitig ein reges geistig-künstlerisches Leben gab, noch daß auf allen Gebieten Werke von nicht geringem Rang geschaffen wurden. Aber vielleicht tragen alle Schöpfungen jener Zeit dennoch das Reinszeichen der Zugehörigkeit zu ihr auf der Stirn, wenn es vielleicht auch erst spätere Generationen schauernd in aller Deutlichkeit erkennen werden.

Henrik Ibsens „Wenn wir Toten erwachen“ gehört gewiß zu diesen gezeichneten Werken, und der es schuf, hat das gewiß gewußt. Nach Ibsens Wort heißt Dichten: Gerichtstag halten über sein eigenes Ich. Dieses sein letztes Werk ist vielleicht die furchtbarste Abrechnung, die je ein Dichter mit seinem eigenen Schaffen, also seiner eigenen Existenz, gehalten hat. Ibsen „sah an alles, was er gemacht hatte“, und siehe da, es war nicht gut. Ein verzweifelter Kopfsprung ins Nichts, das ist das Ende des Menschenbildners Rubek, während draußen das rauschende Leben dieser „wundersamen, dieser rätselvollen Welt“ weiterströmt. Wie Rubek hatte Ibsen selbst an die Stelle seines Berufs, Bildner des Göttlichen im Menschen zu sein, das fragwürdige Amt auf sich genommen, das Irdische im Menschen, die gesellschaftlichen Konventionen, ihre Reflexe und Konflikte darzustellen. Aber er war seiner in die gesellschaftlichen Konventionen des Verhaltens zum Leben gebannten Menschen überdrüssig geworden (auch wenn er heimliche Tierfragen in ihre Porträts hineindichtete) und hatte doch kein neues

aktives Menschentum an ihre Stelle zu setzen.

In einer uns heute mühselig anmutenden Symbolik umschreibt Ibsen diese Tragik und erweist sie schärfer noch, als durch seine Ideologie, durch die Brüchigkeit seiner künstlerischen Mittel. Dennoch steckt soviel lebendige Kraft in dem letzten Schauspiel Ibsens, daß das Lessingtheater auch heute, in unseren nach ganz anderen Ufern steuernden Tagen, es mit Erfolg wagen konnte, den tragischen Epilog auszuführen. Indem es alle starre Symbolik in bewegte Menschlichkeit aufzulösen suchte, rang es erfolgreich mit der größten Schwierigkeit. In der Lösung der anderen Schwierigkeit, nämlich die rechten Schauspieler zu finden, mußte es verzweifeln (die Frage nach den Gründen, das heißt nach der heutigen allgemeinen künstlerischen und wirtschaftlichen Situation des Schauspielertums wird hier in anderem Zusammenhang erörtert werden). Herr Loos fehlt die seelische Härte und Breite, um eine so mächtige Figur wie den Rubek zu tragen. Aber seine noch in der Erregung sympathische Wärme und sein sorgfältig studiertes Vorbild Baffermann gaben seiner Darstellung ein zwar nicht sehr einheitliches und ausdrucksvolles, doch äußerlich würdiges Gepräge. Frau Durieux dagegen gab als Irene Wesentliches nur in der äußeren Haltung. Der erste ergreifende Eindruck dieser lautlos-flarren, schattenhaft, wie abgeschlossen wandelnden Frau war schnell zerstört durch das kleinlich-naturalistisch aus Rede und Antwort sich entwickelnde Nuancenspiel des Tonfalls und der Gebärde. Sie kehrte zwar immer wieder zu der Anfangshaltung zurück. Aber diese so wenig wie ihre Ausdrucksgefen entwachsen auch nur einen Augenblick einer inneren Beziehung zu der Gestalt und ihrem Schicksal: was sich besonders deutlich an den Stellen zeigte, wo sie von ihrer Vergangenheit nicht aus der Vision, sondern der Erinnerung, nicht in übermächtigem, sondern in charakterisierendem Tonfall sprach.

Aus dem Innersten strömende Lebendigkeit trug nur Käthe Dorsch's Maja. Sie war nicht derb, sinnlich, übermütig, wie so viele ihrer Vorgängerinnen in dieser Rolle, sondern eine sehr zarte, sehr liebenswerte, sehr feinnine Frau. Eine unintellektuelle, aber dank ihrem sichereren weiblichen Instinkt immer den rechten Weg gehende, nach Wärme sich sehrende kleine Frau, die sich in der kalten Nähe ihres Mannes nicht etwa langweilt, sondern unsicher, unwohl, nicht glücklich fühlt. Sie spricht mit ihm in einem entzückenden liebenswürdig-gleichgültigen Ton, und sie verläßt auch nicht ihre Grenzen, als sie den Bärenjäger gefunden hat, dessen voreilige Brutalitäten sie mit leiser Scheu zurückweist, und nun das Freiheits- und Glücksgefühl aus ihr jubelt, ein wenig gedämpft, als stehe sie doch noch recht ängstlich vor den Toren des weit sich öffnenden Lebens. (Aber Herrn Steinrück kann ich nicht urteilen, da er in der Vorstellung, die ich sah, durch einen farblosen Schauspieler ersetzt war.)

Aber — nun wieder die Vorstellung als Ganzes betrachtet — es ist wohl überhaupt nicht die Aufgabe des Augenblicks, unser Verhältnis zu Ibsen zu überprüfen. Darum ist heute eine Ibsen-Aufführung eine Repertoire-Angelegenheit, kein theatergeschichtliches Problem. Noch hat sich das Auge nicht genügend gewandelt, um Ibsen aus neuer Perspektive zu sehen. Wann dies geschehen sein wird, das hängt von der Dramatik ab, die uns die Zukunft bringen wird.

Was von Ibsen gilt, trifft auch auf Gerhart Hauptmann zu. Es fragt sich, ob ihm gedient sein wird, wenn im nächsten Jahre, anlässlich seines 60. Geburtstags, seine Dramen reihenweise gespielt werden. Gewiß, Gerhart Hauptmann ist ein Lebender, und wir freuen uns jedes neuen Werks dieses fast

einzigsten deutschen Dramatikers, den die letzten Jahrzehnte hervorgebracht haben. Denn Hauptmann nimmt jugendlichkräftig an dem Leben seines Volkes und seiner Zeit teil, und jedes neue Werk spricht zu uns als Zeugnis seiner tätigen und dichtenden Teilnahme an unserm eigenen Leben. Aber schon die Auf-führung der 1911 entstandenen, jetzt im Lustspielhaus gespielten Tragikomödie „Peter Brauer“ zeigte, daß wir seinem älteren Schaffen nicht unbefangenen gegenüberstehen. Unser Blick nicht bloß, sondern auch unser Instinkt für Dramatisches ist heute antinaturalistisch eingestellt. Dem schwachen Werk eines jungen Dramatikers, wie der „Passion“ von Paul Baudisch, bringen die meisten von uns, unbewußt und ungewollt, mehr Wohlwollen entgegen als dem starken Werk eines älteren Dichters. „Peter Brauer“ als Bühnenarbeit ist sicherlich keine starke Leistung. Aber die Gestalt dieses fabrikmäßig arbeitenden Kunstmalers, der vor seiner Familie und der Welt als Genie gelten möchte, der alle Welt belügt und betrügt, um sich im Glanz seines Nimbus spiegeln zu können, der aber einen wenn nicht künstlerisch, so doch menschlich genialischen Zug besessen haben und besitzen mag, mit dem er dazumal seine jetzt verbitterte Frau gewann und immer noch braven Bürgern Sand in die Augen streut, diese Figur ist ein bescheidener, aber nicht ganz unebener Sproß des Dichters. Aber wenn wir schon kein Ensemble haben, das diesem Lustspiel auch nur einen Hauch der vermenslichenden Lust geben könnte; mit der Brahm noch ein solches Nebenwerk erwärmt hätte, so fehlte auch — trotz Tiedtke — ein Schauspieler, der, über alle naturalistisch ausgemalte Menschlichkeit hinaus, der Gestalt einen Zug dämonischer Determiniertheit gäbe, der sie dem spezifisch heutigen Auge überhaupt erst faßbar macht.

Artur Michel

