



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Borinski, Karl: Das Sterben auf der Bühne.

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

Er gelangte zu der Überzeugung, daß ein Gedicht etwas andres sein müßte als der verwirrte Wortkram, den ein nüchternes Delirium zutage fördert, und wurde, nachdem er alle Dichtereien, mit denen er sonst, sich selbst belächelnd und verehrend, vornehm gethan, ins Feuer geworfen, wieder ein besonnener, in Herz und Gemüt klarer Jüngling, wie er es vorher gewesen." Quod bonum felix faustumque sit!



Das Sterben auf der Bühne.

Von Karl Borinski.



Die nachstehenden Betrachtungen wurden angeregt durch zwei medizinisch gewiß sehr merkwürdige Fälle letaler Agonie, die wir kürzlich auf den ersten Bühnen Berlins zu studiren Gelegenheit hatten: den Wahnsinnstod des nach drei Jahren bei uns wieder auferstandenen Fräuleins „Abrienne Lecouvreur“ und den Krampftod des Herrn Dragonertrittmeisters Baron Hubert in Heyses „Ehrenschulden.“

Wir wollen hier nicht mit denen rechten, denen mit Faust „das Schaudern der Menschheit bestes Teil“ ist; wir wünschen im Gegenteil, daß erfahrene Literaturärzte, etwa die Herren Stettenheim und Schmidt, ihnen baldmöglichst statt der einen Szene bei Heyses und des einen Aktes bei Scribe ein ganzes Drama schenken möchten, welches alle Stadien eines langsam fortschreitenden Todeskampfes — derselbe kann ja auch eine Theaterzeit dauern, und der Wahrscheinlichkeit wäre kein Abbruch gethan — gewissenhaft zur Darstellung brächte. Wir beschränken uns darauf, mit ihnen einmal die Frage zu erörtern, die gewiß einer eingehenderen Behandlung als durch diese wenigen Zeilen würdig wäre, die Frage: Was bedeutet der Tod auf der Bühne und wie weit ragt die qualfrohe Spitze seiner hohlängigen Majestät hinein in die Welt des schönen Scheins?

Der Tod im Drama ist die natürliche Lösung eines unentwirrbar gewordenen Kausalnexuz, der letzte Moment in dem Kampfe des freiheittrümmenden Individuums gegen die Notwendigkeit des Nils, diesem Kampfe, der den ewigen Vorwurf des Dramas bildet. Er ist nicht niederschmetternd, er ist erhebend, denn er bringt dem Individuum wirklich das, was es im Grunde

ersehnt, Aufgebung des Ichs, Befreiung. Der kalte Stahl, der in das Herz des Helden fährt, welchen wir durch alle Phasen des Gefühls geleitet haben, der Giftrank, den er an die Lippen setzt, ja schon der Entschluß, zu sterben, den wir bestätigt hören, scheidet uns von ihm; wir sind nicht mehr er selbst, wir haben aufgehört, mit ihm zu leiden, aber alle Gnaden seines Todes werden uns dennoch zuteil, die Erlösung von dem Druck der Existenz, die Erhebung über des Menschen Dual. Dies und nichts anderes ist der „Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen,“ hierin nur ist die Erklärung zu suchen für die auffällige Erscheinung, daß die Menschen zu allen Zeiten den sonst so gefürchteten, rätselhaften Feind ihres Daseins sich immer und immer wieder in drastischer Thatsächlichkeit vor Augen geführt haben.

Aber auf welche Weise?

Die Griechen, dieses bei allem Heldenmute doch so zartnervige, feinfühlende Volk, haben den Tod nicht auf die Szene gebracht. Der Sieger von Marathon, dem man gewiß keine weibische Schwäche vorwerfen wird, läßt seine Helden nicht vor seinen Blicken sterben. Ein Publikum, dem der Anblick eines Furienchors Schauer einjagte, wie sie dem modernen Hörer des Gluckschen „Orpheus“ wohl im allgemeinen unverständlich sind, konnte das zuckende Martyrium der sich von ihren Banden losringenden Psyche nicht ertragen. Es verlangt, daß das Opfer hinter die Szene getrieben werde (das Gebüsch im „Ajax“), wo sein Aufschrei seinen Fall verkündet, oder es läßt sich denselben durch Boten, die oft das gräßlichste Detail nicht sparen („König Oedipus,“ „Antigone“), mehr oder weniger ausführlich berichten. Woher dieser Widerspruch?

Wo man eine Erörterung des Unterschiedes der Phantasieschilderung und der realen Darstellung des Gräßlichen, des *μαρόν*, zu suchen habe, brauche ich dem gebildeten Leser nicht zu sagen. Aber was unsern besondern Fall, das Sterben auf der Bühne, betrifft, so möchte ich, da man für ihn auf keine derartige Behandlung hinweisen kann, einige Gedanken hiermit zur Prüfung vorlegen. Körperliche Qualen auf der Bühne kannten die Griechen sehr wohl (Herakles, Philoktet). Sie sind durchaus nicht untragisch. Der physische Schmerz ist nun einmal das größte der menschlichen Leiden, von einem gewissen Grade an stärker als selbst der gewaltigste psychische Schmerz. Das ist auch in der Dichtung wahr, so viel auch gerade durch den Mund dichterischer Gestalten uns das Gegenteil versichert werden mag. Aber diese Schmerzen sind keine Todesqualen. Sie sind dramatisches Motiv wie jedes andre, um das entsetzliche Loos eines vom höchsten Unrecht betroffenen, verstoßenen Kriegers, das traurige Ende des Gewaltigsten aller Helden lebhaft zu illustrieren, der der verderblichen Eifersucht eines Weibes zum Opfer fällt. Die Schmerzen kommen vor unsern Augen und gehen wieder; wir können aufatmen, und sorgliche Gemüter beruhigt die Prophezeiung ihres Endes, selbst bei dem bis zum Schluß gequälten Übermenschen, dem gefesselten Prometheus. Der Tod im Drama hat

jedoch, wie bereits festgestellt, eine andre Aufgabe, die der eben berührten meist widerstreiten wird. Darum weicht er hinter die Koulissen und tritt bloß als Faktum vor uns, nicht als Bild.

Aber wir sind weit entfernt, der tragischen Muse ihre uralten Attribute, Gift, Dolch und Strick, wieder nehmen zu wollen. Der moderne Dramatiker hat verwickeltere Probleme zu lösen, als der antike. Er wird in den meisten Fällen den Tod auf offener Bühne nicht entbehren können. Dramaturgisch ist aber seine Bedeutung ohne Frage dieselbe geblieben; er wird sie nicht anders auffassen, als wie sie von uns oben formuliert worden ist. Wenn er sich also derselben bewußt bleibt und nicht etwa absichtlich nach des Aristoteles Ausdruck für Koulissenreißer (*διὰ τοὺς ὑποκρίτας*) dichtet, so wird er die Grenzen seiner Rolle so eng als möglich zu ziehen suchen und wird sich hüten, ihr eine Charakteristik zuzuteilen, die sie als Selbstwerk erscheinen lassen könnte. Die Luise freilich, welcher von dem „elenden Gran Arsenik sehr übel wird,“ welche „mit schwerer Zunge“ spricht, während „ihre Finger gichterisch zucken,“ diese Luise wird immer das dramatische Gruseln des nach starkem Tabak verlangenden Vorstadtpublikums bestreiten, wie die Kanaille Franz, welche es einzig unter den Bühnenbösewichtern fertig bringt, sich vor den Zeugen seiner Schandthaten mit der „goldnen Hutschnur selbst zu erdroffeln.“ Doch diese Träume eines Regimentsfeldscheers hat der Dichter nicht zu verantworten. Shakespeare, der Dramatiker an sich, der sich gewiß an keine überzarten Nerven wendet, kennt solche Dinge nicht. Selbst da, wo er am weitesten geht, im „Othello,“ verlegt er die Unthat in den Alkoven, wo der Körper des Mohren die gräßliche Szene verdeckt, und zieht dann gnädig den Vorhang (*draw the curtains*) vor den Todeskampf der armen Desdemona. Nirgends lag die Versuchung zu solchen Ausschreitungen näher, als in dem überherrlichen, leider durch seine Unausführbarkeit wenig populären „Antonius und Kleopatra.“ Hier ist ja das interessante Schlangengift — welche eine Agonie ließ sich darauf gründen! Aber wie kurz geht er darüber hinweg! „Siehst du den Säugling nicht an meiner Brust in Schlaf die Amme saugen“ und „so süß wie Thau! so mild wie Luft, so lieblich — O mein Antonius! — Was wart' ich noch!“ Das ist alles. Das sanfte Einschlafen des Bewußtseins, der einzige Tod, den man ersehnt. Und er, Antonius, der Romeo unter den Helden, der garnicht scheiden kann von der Welt, in der er sie zurückläßt, bei ihm überwiegt das Leben so den Tod, daß wir mit ihm nur den Abschied von ihr empfinden, nicht den vom Dasein. Denn das ist das Kriterium einer solchen Szene, daß man über ihrem poetischen Gehalt oder über ihrer dramatische Notwendigkeit und Bedeutsamkeit den materiellen Hintergrund ganz vergißt. Nur wenn der Sterbende auf der Bühne gebraucht wird, um Beziehungen ins Klare zu bringen, Motive zu Ende zu führen u. s. w., oder wenn er auf keine Weise von ihr entfernt werden kann, nur dann darf er sich erlauben, auf der Bühne zu sterben.

Diese Bedingungen liegen aber in der „Adrienne Lecouvreur“, einem für einen Scribe höchst verworren angelegten und mangelhaft durchgeführten Drama, wahrhaftig nicht vor. Adrienne kann auf gar nichts mehr hören; wir haben nicht einmal die Genugthuung, daß sie die Intrigue vor ihrem Ende durchschaut. Das ist bei Hejse freilich anders. Dieser klare Dichtergeist, der noch dazu gerade in dieser Beziehung mit der peinlichsten Sorgfalt prüft, weiß sehr wohl, warum er seinen vergifteten Hubert aus dem Alkoven noch einmal auf die Bühne schickt, und zwar gerade beim Eintritt des Bankiers. Dieser wunderliche Gläubige des Ehrenwortes, welcher doch im Grunde ein Feigling ist, der vor seinem Unglück den Kopf in den Sand steckt, er soll durch die Art dieses Todes nicht bloß über das Imaginäre seiner Beruhigung aufgeklärt werden, sondern auch über alle dabei in Frage kommenden Motive. Der Dichter erreicht das, und wir sind weit entfernt, etwas an dieser meisterhaften Miniaturtragödie aussetzen zu wollen. Aber er erreicht es durch eine Pantomime, die Pantomime einer widerlichen Agonie, gegen die sich unsre Nerven empören. In dieser Beziehung gleicht der kleine Auftritt ganz dem rohen Akte Scribes. Es ist beidemal die Gistprobe, das Experiment zu einer früher gegebenen pathologischen Schilderung. Das ist Vivisektion.

Wir möchten hierbei auf die besondern Wirkungen der verschiedenen Theatermorde hinweisen. Der Dolch inkommodirt uns am wenigsten. Sein Stich durchzuckt uns, aber dann ist es vorbei. Schlimmer ist schon der Strick; er ist mit einem bedenklichen Gefühle im obern Teile der Brust verbunden. Am allerschrecklichsten ist das Gift, weil seine Folgezustände dem pathologischen Vorstellungsvermögen am nächsten stehen. Es giebt daher eine Art Beruhigung, wenn die Vergiftung auf unzweideutige Weise durch Aufnahme des Giftes in den Körper markirt wird. Wir sind es nicht, die aus dem Becher getrunken, das Fläschchen geleert haben. Bricht aber die Vergiftung auf geheimnisvollem Wege gewissermaßen aus der Luft über den Darsteller herein, durch die Berührung einer Rose, durch das Ritzen mit einem Messer, dann ergreift sie auch uns. Es ist bekannt, wie wenig Mühe es kostet, jemandem bis zur Bewußtlosigkeit einzureden, er sei vergiftet, wenn man sich wirklich einen so grausamen Scherz erlauben wollte. Das beruht auf eben derselben Geschäftigkeit der reflektorischen Nerven, die uns in obigen Fällen die angenehmen Empfindungen verschafft, welche die Kunst des Darstellers uns andeutet: Kälteschauer, unerträgliche Unruhe in allen Gliedern, Angstschweiß und jene antiperistaltischen Bewegungen im Innern, die auch dem stärksten Manne aus seinem Fuchsssemester bekannt sind.

Daß diese Kunst eines großen Schauspielers würdig sei, bestreite ich entschieden. Ich halte sie nicht einmal für schwer. Nichts ist leichter zu erlangen, als die Kenntnis der hier anzuwendenden Mimik. Überraschende Einzelheiten, wie sie Lichtenberg an Garricks Kopien natürlicher Ausdrucksformen bewundert,

sind hier kaum anzubringen. Lessings Begeisterung im dreizehnten Stücke der Dramaturgie für den „ungemeinen Anstand,“ mit dem „Madame Henseln starb“ (weil sie nämlich das Zupfen der Sterbenden in ihre Westen aufgenommen hatte), habe ich nie begreifen können. Viele Leser werden dies unheimliche Zupfen bei Fieberkranken in kritischen Augenblicken schon bemerkt haben. Dazu braucht es nicht der Beobachtungsgabe eines großen Mimien. Das meiste thut hier die geschminkte Maske, die der Darsteller schon bei seinem Auftreten lange vor dem Eintritt der Vergiftung auf dem Gesichte parat hat. Oder fragt sich der Besucher des deutschen Theaters nicht sofort, wenn der treffliche Vertreter des Ehrenschuldners vergnügt mit nachlässig geöffneter Uniform auf die Bühne stürzt: „Was willst du, Kadelburg, so trüb und so bleich?“

Und nun gar die totenblaß mit obligatem Sterbekapouchon hereinwanfende Adrienne! Freilich kommt es auf das Wie der Darstellung an. Aber je virtuosenhafter dieselbe ist, je krasser der stiere Blick der Augen, je weiter nach auswärts gespreizt die krampfhafte zuckenden Finger, je täuschender der pfeifende, röchelnde Atem, desto unwürdiger der großen, schönen Kunst, die das Leben darzustellen hat und nicht den Tod.

Ich sah einmal eine sonst ausgezeichnete Darstellerin der Marie im „Clavigo,“ die das ganze Stück hindurch hustete — jenes entsetzliche trockene Hüsteln der Heftischen, das einem durch Mark und Bein geht! Marie ist nicht schwindlücklich; sie ist durch ihr ungeheures Seelenleiden physisch mitgenommen, das ist alles. Wer wird sich hier an die parteiischen Farben eines Carlos halten, der Clavigos Verbindung mit ihr um jeden Preis hintertreiben will! Glauben die Schauspieler wirklich, mit solchen „Nuancen“ ihre Rollen interessanter zu machen? Mit jenen Nuancen vom Schlage des stotternden Percy, den sich Shakespeare nicht im Traume als Stotterer gedacht hat!

Also wenigstens die eine Bitte, ihr Herren Autoren, Schauspieler und Theaterdirektoren: Keine dramatische Vivisektion, nach Möglichkeit keine poetische Folter des wehrlosen, vielköpfigen Tieres Publikum, wenn dasselbe auch bekanntlich ein Ungeheuer ist.

