

 rowohlt repertoire

Leseprobe aus:

Alfred Polgar

# Ja und Nein

Darstellungen von Darstellungen

Mehr Informationen zum Buch finden Sie auf

[www.rowohlt.de/repertoire](http://www.rowohlt.de/repertoire)

*Shakespeare*

CORIOLAN — Unsre Liebe gehört dem Coriolan, aber recht geben wir dem Demos, der den Herrischen aus der Stadt treibt. Shakespeare tut freilich alles, den Coriolan auch ins Recht zu setzen. Höchste Tugenden häuft er auf des Römers Haupt, und selbst die Hoffart, deren er ihn sich schuldig machen läßt, hängt dem Helden nur an wie der Schatten, den seine adelige Seele wirft. «Ich kann nicht Volkesdiener sein!» spricht er ungefähr, und es klingt genauso stolz, tapfer, männlich wie des Posa Wort: «Ich kann nicht Fürstendiener sein.» Der innere Tonfall ist es, der beiden Dikten das Hinreißende gibt. Abkehr von der praktischen Notwendigkeit zugunsten einer, im eignen Wesen tief begründeten, ideellen Notwendigkeit ist ja die Formel, auf die fast alles Heroentum zu bringen ist. Wir werten den Helden nicht nach Güte oder Schlechtheit der Sache, der er dient, sondern nach der Intensität und Unbedingtheit, mit der er ihr dient. Shakespeares Drama lehrt nicht die Volks-Verachtung, es ist vielmehr das Drama des kompromißunfähigen Besonder-Menschen. Nirgends ist gesagt, daß der hochgeartete Einzel-Mensch in natürlichem Gegensatz zur Masse stehen müsse. Aber wohl ist gesagt, daß die Masse in solchem Gegensatz zum besondern Individuum stehe. Und insofern darf «Coriolan» freilich ein antidemokratisches Stück heißen. Die Tribunen hassen den Besieger der Volsker nicht um seiner aristokratischen Gesinnung willen, sondern aus einem Instinkt heraus, der sie das große Individuum hassen heißt. Sie nützen nur seinen Aristokratismus, um ihn zu Fall zu bringen, und er könnte sie gar nicht empfindlicher treffen, als wenn er aus einem Verächter der Volksgunst ein Werber um diese würde. Daß des Coriolan Volksverachtung als tragische Schuld empfunden werden könnte, dazu wären gleichwertige Gegenspieler nötig, Volksfreunde von der gleichen Charakterstärke, Gesinnungshöhe, Unbedingtheit wie er. Aber was ihm der Dichter entgegenstellt, ist dürftig an Geist und Seele, feige, tückisch und der Größe bar. Die Sache des Volkes wird in diesem Drama nicht entschieden, denn sie wird zu schlecht

vertreten. Nicht ihre Gegner, nicht sie selbst: ihre Anwälte setzen sie ins Unrecht.

Coriolans Mutter: Frau Bleibtreu. Sie füllt ohne Verlust an lebendiger Substanz das Heroenmaß der Figur.

Menenius Agrippa: Hugo Thimig, Vater der talentgesegneten Dynastie. Wie menschlich, klug und fein, wie behaglich-klassisch und klassisch-behaglich stellt er den alten Patrizianer hin, durchwärmt von Lebensfreude, väterlich-gütig und väterlich-aggressiv, weise, herzlich, humorvoll. Ein Mensch von unvergeßlicher Daseins-Fülle, vor dessen Atem Leimgeruch des Theaters restlos hinschwindet.

KÖNIG LEAR — (bei Reinhardt). Das Stück voll Blut und Wunden spielt zu legendärer Vorzeit. Wie das organische Leben früherer Erdperioden in Riesenformen Erscheinung wurde, so manifestieren sich, in der Vorzeitwelt des «König Lear», Empfindung, Wort, Tat überlebensgroß. Um diese Überlebensgröße wirbt Reinhardts Regie. Ihr Leitgedanke ist: gesteigerte Natur. Reinhardt intensiviert seine Schauspieler. Sprache und Gebärde recken sich zur erreichbaren Höhe: jeder in jedem Augenblick seine eigene Statue. Das kommt auch in den Kostümen, die in ihrer steifen Faltigkeit mehr geschnitzt als geschnitten scheinen, zur Geltung. Die Szenengestaltung dient der Idee: legendärer Raum. Die Bühnenwirklichkeit, wie ausgespart aus Unwirklichem, gibt nur Andeutungen, Stichworte für die Phantasie des Auges. Musik hilft die gemeinen Linien des Geschehens verwischen, bindet, was der Zwischenvorhang streng geteilt; ihre Welle spiegelt den dunklen, sternenlosen Himmel des Werks schwermütig wider. Es war so schön wie, auch für die Frömmsten, ermüdend. Besonders dann, wenn der Geist des Spiels vom Ritus des Spiels erdrückt wurde. Das geschieht bei Reinhardt manchmal. Sein Gefühl für szenische Valeurs setzt gelegentlich aus, seine sicher formende und zusammenschließende Hand läßt locker: dann duldet er Länge und Langeweile, und die Szene geht auseinander wie Papierschiffchen im Wasser. Im «König Lear» geschah das zum Beispiel beim Terzett der drei Narr-

heiten. Eine Viertelstunde lang deckte Wimmern und Schreien allen Text, das Zeremoniell der Tollheit lief leer, das Theater ging auf der eignen flachen Spur.

Reinhardts Regie erhält ihre kräftigsten Impulse nicht vom Geistigen, sondern vom Sinnlichen der Dichtung. Dies macht sich als Störung im Rhythmus fühlbar: auf unbetonten Teilen des Spieles liegt, bieten sie nur bildhafte oder musikalische Möglichkeiten, ein Akzent, der ihnen ideell nicht zukommt, und Betontes, ist es theatralisch unergiebig, fällt in die Senkung. Es ist eine Regie, die, etwa von der Vision: «tödlicher Schuß» heimgesucht, das Tödliche als sekundär empfindet, den Licht- und Knalleffekt aber und die Silhouette des Revolvers als das eigentlich Wichtige und Verführerische des Vorfalls. Erotiker, der Reinhardt vermutlich ist, geht es ihm vor allem darum, ein Maximum an lustvoller Irritation für Aug' und Ohr und Rückenmark aus der Dichtung herauszuholen. Mit einigem Recht mimt diese, die es ja auch mit dem Geiste hat, so behandelt, die unverstandene Frau.

Reinhardts Regie treibt das Theater im Theaterstück großartig vor und fixiert es in Chiffren von starker Leuchtkraft. Durch die Form, in die sie das dramatische Geschehen zwingt, stilisiert sie es nicht nur, sondern sterilisiert es auch. Der Zuschauer empfindet die Szene zugleich als entfesselt und gebündelt: aus dieser Empfindung fließt seinem gereizten «Furcht- und Mitleids»-Komplex kostbare Beruhigung zu. Eine Komponente von Reinhardts Begabung, vielleicht die stärkste, ist sein sicheres Gefühl für das Spiel in Menschen, Dingen und Schicksalen, für das Dekorative in Tod und Leben, für den Farbenzauber von Blut und Tränen. So hat er ja auch die katholische Kirche entdeckt und zu gelegentlicher Mitwirkung seinem Theater verpflichtet. Phantasievolle Verliebtheit ins Spiel erklärt auch die Schwäche dieses Regisseurs für Pomp und Reichtum (die Worte nicht nur im materiellen Sinn verstanden). Figuren mit luxuriösem Ich, Gestalten im Purpur der Leidenschaft, Seelen, die Gefühlsaufwand treiben, sind seinem Theaterherzen nahe; wenn es einem armen Menschen (von Dichters Gnaden) sich neigt, so wird das zumindest ein Armer sein, der reich an Armut ist.

Dadurch, daß Reinhardt der Dichtung ein Äußerstes an spielerischem und formalem Reiz entbindet, also dem Zuschauer vorwiegend ästhetische Beteiligung (die gefühlsmäßige kommt erst in zweiter Linie) abnötigt, bringt er ihn zu den Theaterfiguren und deren Schicksalen in ein Verhältnis, ähnlich dem, das zu den Menschen die Götter haben. Wie diese, im sichern Gefühl der Entrücktheit, dem Lauf der Welt mit freudevollem Gruseln folgen mögen — ergötzt es Publikum, das noch aus dem Jammer, den es vernimmt, Musik keltert —, so, hingerissen und unberührt, folgen wir dem Lauf der Welt auf Reinhardts Brettern, die sie bedeuten. Denn dort scheint Natur eine Funktion der Kunst, schön oder nicht schön ist allein die Frage, und das Leben deklariert sich herrlich schamlos als Vorwand zu Theater. In solchem Verhältnis unbeteiligten Beteiligtseins, in das der Zuschauer gerät, in solchem Trost über das Geschehen durch das Bild des Geschehens steckt vielleicht eine tief geheimnisvolle Wurzel alles Theatervergnügens.

Klöpfers Lear hat großes Format. Jeder Zoll ein Mann. Seine Gebärde greift weit über den Raum hinaus, den sie umfaßt, sie trifft, wie der Blick, ins Ferne. Seine Stimme ist gebieterisch auch in Not und Klage; ein leidenschaftliches Herz, nie genötigt, sich zu verhehlen, füllt sie mit schwingender Substanz. Manchmal folgt ihr, der Stimme, eine Suite von Nebengeräuschen, doch ist das vielleicht nur Gewohnheit königlichen Poms. Klöpfers Darstellung schließt die Not des gedemütigten Königs und die Not des gekränkten alten Mannes und Vaters zu einer höhern Einheit zusammen: er spielt die beleidigte Majestät edlen Menschentums. Herrlich in der Anfangsszene, da Cordelias nur korrekte Antwort alles Süße seiner Brust in Bitteres verwandelt, wird Klöpfer dann, in den Stadien der Demütigung und Verzweiflung, etwas umständlich im realistischen Ausdruck greiser Hilflosigkeit. Aber sein Strauchelschritt eines verwundeten Riesen, sein Tasten ins Leere, die Qual im Blick und auf der zitternden Lippe, und wie sich immer dichter und dunkler Gewölk um seinen Geist zusammenzieht, das hat durchaus Größe. Wunderschön,

wie er dann, im Wahnsinn, eigentlich nicht mit Willen redet, sondern aus zerbrochener Seele der Inhalt ausfließt. Das Wiedersehen mit Cordelia findet gewissermaßen schon über den Wolken statt, in der klaren, reinen Höhe absoluter Liebe, und die Klage um das tote Kind hat zartesten Klang: die schon vom Leib gelöste, entschwebende Seele spricht sie. Klöpfers Lear steht wurzelfest und wipfelbreit da auf Shakespeares Erde. Ein paar tote Äst' und Zweige besagen nichts gegen die naturgesegnete Lebensfülle der Erscheinung.

Shakespeares Narren haben etwas geheimnisvoll Unpersönliches. Es ist schwer zu glauben, daß sie außerhalb ihres Narren-Seins noch ein Sein besitzen; ich kann mir diese Hüpfenden und Kauernden in keiner andern Lebensfunktion denken als in der besondern, die sie auf der Szene üben. Sie sind namenlos, eine Art Einzel-Chor, die als Torheit verstellte Stimme der Vernunft, die witz- und gleichnis-reiche Kritik des Geschehens, Warnung und Prophetie, Spott und Trost. Sie produzieren Sinn durch Kreuzung von Unsinn und Übersinn. Sie sind zwei-dimensional, Wort ohne Mund, Geist ohne Kopf, Mitleid ohne Herz.

Gustav Waldaus bezaubernder Narr hat nichts Irreales. Er ist ein warmblütiges, inniges Lebewesen mit Herkunft und Schicksal, Diener und Kamerad des Königs, gewiß zumindest Hofrat im Ministerium für Narretei, ein delikater älterer Herr, ein feiner Mensch, aus Mitleid wissend, Treu und Liebe im sanften Bernhardinerblick.

Helene Thimigs lichte Cordelia: eine Symphonie in Weiß und Weich. Wahrlich, der arme Lear darf diese Cordelia sein Schmerzenskind nennen. Auf ihren Lippen brennt das süße Salz der Tränen, ihre Augen sitzen wie Stigmata des Leids im durchsichtigen Antlitz. Immer ist man gewärtig, die zarte Erscheinung Flügel aufspannen und entschweben zu sehen. Blick und Stimme tun das ja auch. Was sie sinnt, ist Harfe, und was sie spricht, vox celestis. Da sie dem König tot im Arme hängt, scheint Cordelia wie abgenommen vom Kreuz des Lebens; keinen würde es wundern, oben, in Schnürboden-

höhe, eine weiße Taube flattern zu sehen. Es ist schlechterdings die Legende von der heiligen Cordelia, die Frau Thimig, obgleich Shakespeare ja als profaner Schriftsteller gelten darf, uns vorspielt.

RICHARD II — erleidet ein Spezial-Schicksal, wie es nur Männern der monarchischen Branche widerfahren kann . . . aber dieses Schicksal schmilzt über in ein Menschenschicksal von bezwingend allgemeiner und großartiger Gültigkeit. Das ist der Geniezug des wunderbaren Werks, in dem, zwischen hingetürmten Quadern des Geschehens, hoch der Gedanke steht und Empfindung in sattester Herzblutfarbe blüht. Richard stürzt vom Gipfel — Königspech! — aber sein Sturz wirft ihn in die Gemeinschaft der Erniedrigten und Beleidigten. Alle Gekränkten, Mißhandelten, Verstümmelten dürfen ihn als Bruder im Leide grüßen. Er war von Gottes Gnaden ein flacher, leerer König und wird von Gottes Ungnaden ein voller, strömender Mensch, aus dem die Not Süßigkeit und Weisheit keltert. Er stürzt in die Tiefe aufwärts.

RICHARD III — Jeßners «Richard III» gibt den Versuch einer theatrischen Kristallisierung des Werkes. Im Bühnenbild, im Bühnenvorgang, in Spiel, Ton, Haltung der Akteure soll sich das Essentielle der Dichtung, ihre wirkende Idee, ihr innerstes Formgesetz prägnantest offenbaren. Als Gewinne solcher Regie ergeben sich: Reinheit, Härte, Schärfung aller dramatischen Linien und deren Zusammenfassung zu ein paar formbestimmenden Kanten, Durchsichtigkeit, Ersparnisse an Zeit und Mitteln. Verloren geht: die Shakespearesche Fülle, Rund- und Buntheit, Wärme, Farbe, das reizvoll Schwankende und Fließende organischen Lebens, aller Zauber gemeinen Theaters, alle Ober- und Zwischentöne der dramatischen Melodie.

Die Gruppen, die Jeßner stellt, erstreben Reliefwirkung. Richard hält seinen Monolog vor geschlossenem Vorhang: er tritt aus der Bühnensphäre heraus in eine neutrale Luftschicht. Will sagen: er begibt sich auch körperlich ins Prin-

zipielle. Die drei Bürger, die Volkesstimme sprechen, tun dies gleichfalls vor der Kurtine, so ihre Unpersönlichkeit, ihr Typisches betonend. Des Clarence muntre Mörder setzen sich, Rücken an Rücken, auf den Souffleurkasten. Wir sind Theaterfiguren, heißt das, Kinder des Witzes und der Phantasie.

Alles sehr schön und fesselnd, aber alles auch sehr kalt und abstrakt. Hingeopfert dem Geist der Dichtung . . . fließt in Strömen ihr Blut.

Grundsatz der Knappheit und Exaktheit wird übersteigert. Beispiel: Richard hat den Leichenzug aufgehalten, entschlossen, ein Weib in solcher Laun' zu freien. Bei dieser Freiong sind Zeugen überflüssig. Jeßner läßt Träger und Begleitpersonen der Leiche nicht von der Bühne abgehen, sondern auf Kommando kehrtmachen. Nun stehen sie (indes Richard wirbt) minutenlang mit dem Gesicht zur Mauer, ganz nah bei ihr. Es sieht so aus, als ob sie ihre kleine Notdurft verrichteten.

Gar nicht komisch ist die Clowngeste, ist das «Ksch, ksch», mit dem der Mörder den Dolch in Clares Brust stößt; gar nicht komisch, sondern nur albern. Shakespeares Mörder haben ihre Komik, aber es ist nicht die des Wurstels. Sie erfließt aus dem vollkommenen Fehlen des Pathetischen bei einem Tun, dem, nach gemeinem Gefühl, höchstes Pathos zukäme. Wenn der Clown die Hacke, die ihm im Schädel stecken geblieben ist, gar nicht spürt, so wirkt das heiter. Wenn die Seele des Shakespeareschen Mörders den Mord, den sie auf sich nimmt, gar nicht spürt, so wirkt das auch heiter. Was dort der drollig-unverletzbare Schädel, ist hier die drollig-unverletzbare Amoralität. Es ist Seelen-Clownerie. Mit den Techniken des dummen August hat sie nichts zu tun.

Nachdem Richard König geworden ist, erscheint die vielberühmte Treppe auf der Szene. Sie verjüngt sich nach oben und steht frei und unvermittelt im Raum. Zeichen, daß wir sie nicht als Treppe zu nehmen haben, sondern als Spielebene in der Vertikalrichtung. Dem Spiel wird gleichsam eine neue



Dimension gegeben, die uncharakteristische Bewegung nach rechts oder links wird ergänzt durch signifikante Bewegungen nach oben oder unten. Da Menschen aber nicht wie Fliegen auf einer senkrechten Wand sich fortbewegen können, mußte diese Wand (eigentlich sollte sie rechtwinkelig zur Bühne stehen) zur Treppe werden. Wenn schon nichts anderes, erwirkt sie zumindest jene oft und gern geforderte «Gestuftheit» des Spiels.

Auf dieser Treppe träumt Richard seinen Schreckenstraum vor der Schlacht. Höchst wirkungsvoll die rhythmische Unterstützung, die dem Stöhnen seines bedrängten Herzens durch Trommelschläge zuteil wird. Auf dieser Treppe produziert Richard, rot beleuchtet, die letzten Haß- und Wutkonvulsionen seiner furchtbaren Seele, auf dieser Treppe kündigt der flache Richmond, weiß beleuchtet, seine edlen Entschließungen, von dieser Treppe endlich reitet Richard, verstrickt und verfangen in den Rhythmus seines Schreis: «Ein Pferd, ein Pferd . . .» in die Spieße der Rächer. Warum er mit nacktem Oberkörper erscheint, weiß ich nicht, könnte es aber so oder so oder so erklären. Zum Beispiel damit, daß diese Nacktheit den Eindruck vermittele: letztes Freisein von jenerlei Hemmung. Gewissermaßen: das nackte Tier kommt zum Vorschein. Jedenfalls hat der rote Furor, der über diese Treppe schäumt und stampft und rast, vorwärtsgepeitscht von unerbittlichen — Shakespeares Wort überdröhnenden — Paukenschlägen und Drommetenklängen, sein Hinreißendes und Mitreißendes. Zuschauers Aug' und Ohr bekommen Feuer zu schlucken; kein Wunder, daß er in Hitze gerät. Nur glaube ich, daß solche Wirkung ganz unabhängig ist von Shakespeare und seinem Werk. Sie stellte sich wohl ein, auch wenn keiner wüßte, hier handle es sich um Verkörperung einer dichterischen Vision, um einen tragischen König und einen königlichen Tragiker.

Jeßners Richard reitet in die Schlacht. Aber ohne Pferd. Er hopst nur, mit gegrätschten Beinen, so, als wäre ihm ein Pferd zwischen den Schenkeln. Das Pferd bleibt also weg: das Roß absorbiert vom Reiter, die Idee Pferd ausgedrückt durch stili-

sierte Bewegung. Es kann auch sein, daß Richard, vom Wunsch nach einem Pferd besessen, dieses Tier so lebhaft imaginiert, daß er es tatsächlich zwischen den Beinen zu haben wähnt. Jedenfalls wirkt es verblüffend, denselben Richard, der auf einem nicht vorhandenen Pferd reitet, die — metaphorische — Krone, die er für ein Roß ausbietet, tatsächlich in Händen halten zu sehen. Hier scheinen die Regie-Grundsätze ins Wanken geraten. Oder wie ließe sich Verflüchtigung der Realität und Handgreiflichmachung der Metaphern unter einen Stil bringen?

Kortners Richard ist ein Schwarzalbe. Ein Exekutivorgan der Finsternis. Ein dämonisches Scheusal, losgelassen auf eine faulende Welt, ihren Zerfall zu beschleunigen. Das alles ist er. Nur ein König ist er nicht, weder in der Horizontalen noch auf der Treppe. Er bleibt immer ein reißennder Plebejer, ein finsterer Nieder-Mensch. Daß, wo er hintritt, Friedhofsgras wächst, ist zu glauben. Weniger, daß nicht augenblicklich jedermann das Gemeine in ihm spüren sollte, den schlechten Geruch von seiner Seele Atem. Am allerwenigsten, daß eine königliche Frau, und wäre sie selbst in weit besserer Laune als die arme Anna, an dem Schleim dieser Kreatur kleben bliebe. Die schauspielerische Urkraft, die in Kortner steckt, die Hitze seines komödiantischen Geblüts, die Leidenschaft, mit der er zugreift, die Figur in sich, sich in die Figur hineinwühlt und niemals locker läßt, hat ihr Bezwingendes.

DER KAUFMANN VON VENEDIG — In diesem hochberühmten Theaterstück wird dargestellt, wie die Gradheit und Genauigkeit eines schlimmen Juden an dem talmudischen Dreh braver Christen zuschanden wird. Um einen Schwarzalben dreht sich leichtsinniger Reigen der Lichtalben, treiben Amoretten ihr vergnügliches Spiel. Aber der Schwarzalbe ist der einzige Mensch in der Komödie, der einzige Mann, der einzige Charakter. Er ist böse, finster, häßlich, aber treu sich selbst, folgerichtig denkend und handelnd, tapfer stehend gegen übermächtige Mehrheit. Er ist das einzige Temperament in der Komödie, die einzige Figur, die ein Schicksal durchleidet und

in Verstrickung gerät, deren Fäden aus ihrem eigensten besondern Sein gesponnen sind. Er ist der wahre Held des Dramas, hingerissen zu Kampf, Triumph und Sturz. Die andern? Dutzendmenschen, Lebemänner, Beaux, Spieler und Springer, übermütige, reiche Mädchen, Karnevalsfiguren, umkreist von einem Schwarm von Narren, Tänzern, Musikanten, Köchen und Liebedienern. Er, Shylock, das einzige Antlitz inmitten hohler Masken, durch die unbegreifliche Kunst des großen Perruquiers William für Abend-Dauer menschenähnlich gemacht.

EIN SOMMERNACHTSTRAUM — I. IM BURGTHEATER. Im «Sommernachtstraum» des Burgtheaters gibt es vielerlei Schabernack, zum Beispiel wenn Zettel an einem plötzlichen Seil über die ganze Bühne schwingt, oder wenn Hermia sich dem unsichtbaren Oberon auf den Schoß setzt. Auch Puck wird einmal, zweimal hochgezogen und schwebt in Lüften. Aber solch armes Wunder der Technik stört in einer Zauberwelt, in der ja nichts ist, das nicht Wunder wäre, Spuk, Geisteratem und übermütige Natur, entbunden vom Gesetz, in einer Welt also, in der Spinngewebe, fühlt man nur, daß es da, besser hält und trägt als das Drahtseil des Bühnenmaschinisten.

Fräulein Hilde Wagners Puck ist ein munterer Kobold, ein Rüpelchen, das Oberon adoptiert hat, mehr ein erdig als ein luftig Wesen, vergnügt bis zur Quietschvergnügtheit und der schlimmen Streiche froh. Der Busch, in dem dieser Puck zu Hause ist, heißt Wilhelm.

Frau Wohlgemuts Elfenkönigin brachte Kühlung in die Sommernacht. Was wäre sie für eine herrliche Titania im Schnee! Von des Burgtheaters Theseus und Hippolyta kann man gar nichts sagen, von den Liebespaaren, daß sie ihr Streitquartett ohne sich zu schonen exekutierten. Es wurden da große Mengen Fröhlichkeit herangeschafft. Die Fröhlichkeit selber sah man nicht recht, aber man sah, wie sie ausgepackt wurde, und es muß ihrer wohl, zu schließen nach dem emsigen Tun, das hierbei sich entfaltete, ein ziemliches Quantum gewesen sein. Was aber die Handwerker anlangt, so glaube ich, daß auch