

Fünftes Buch

Vom Schauspielertum der Künste und des Lebens

Ernst Heilborn (1867-1942)

Theater der Künste

Man muß bedenken, was für eine Zeit sich hier eine Kunst schafft: ganz ungebunden, atemlos, unfromm, habsüchtig, formlos, unsicher in den Fundamenten, fast desperat, unnaiv, durch und durch bewußt, unedel, gewaltsam, feige.« So Nietzsche in den Nachlaßgedanken über Richard Wagner. Man macht die notwendigen Abzüge, und sucht ein Charakteristisches der Kunst dieser Zeit aus dem Geist der Periode zu erfassen, – Zeit enthüllt damit ihr eigenes
5 Gesicht.

Warum muß man die notwendigen Abzüge machen? Wohl weil man fühlt, daß diese laut schreienden, befehlshaberischen Worte im Grunde sehr wenig besagen. Sie treffen auf jede, und in gleichem Maße auf keine Zeit zu. Es sind eben Worte aus eben dieser Epoche heraus gesprochen; die aber hörte nur noch auf die Uebertreibung.

In drei ihrer großen Geister erfüllt die Periode ihr Kunstgebot: Richard Wagner, Friedrich Nietzsche, Arnold Böcklin.
10 Alle drei sind, sagen wir bescheiden: religiös interessiert. Alle drei schaffen Mythos. Keinem von ihnen ersteht dieser Mythos aus dem Geist der Epoche. Sie graben ihn gleichsam aus; gewinnen ihn aus der Historie. Alle drei lassen die Zeitgenossen nicht in das spiegelnde, lebendige Wasser, sondern auf die Fata Morgana blicken. Was haben die drei gemeinsam?

Auf diese Frage Antwort suchen, heißt leider nicht, auf das Große ihres Werkes blicken. Das besteht, und darin gibt
15 sich das Überzeitliche. Die Untersuchung fordert, auf die kleinen und kleinlichen Züge zu weisen. Darin verrät sich das Zeitgebundene.

Die Wagner, Nietzsche, Böcklin in ihrer Stellung auf der Zeitbühne zu ergründen, muß man sich gleichsam in die Theatergarderobe der Zeit begeben. Und siehe da!, schon hängt da Wagners Baret.

20 Es will nicht viel besagen, wenn Richard Wagner in einem Jugendbrief schreibt – »was mich am meisten empört, ist, daß ich so überaus wohl und gesund aussehe!« – den Wunsch, interessant zu erscheinen, hegen und hegen die vielen. Selbst sein Luxusbedürfnis – »ich muß reich sein; ich muß rücksichtslos Tausende und Tausende aufopfern können, um mir Raum, Zeit und Bereitwilligkeit zu erkaufen –« auch seine für beide Teile in gleicher Weise bezeichnende Freundschaft mit König Ludwig II. braucht hier kaum in die Wagschale gelegt zu werden. Aber es will doch etwas
25 besagen, wenn Wagner (1850) an Liszt schreibt: »Glaub mir, ich wäre zehnmal glücklicher, wenn ich dramatischer Darsteller statt dramatischer Dichter und Komponist wäre«; wenn er vom Sänger fordert, zu allernächst ein guter Schauspieler zu sein. Es kennzeichnet, daß ihn Schiller immer erneut in seinen Bannkreis zieht, während er an Goethe wenig teil hat. Der große Beherrscher der Bühne seiner Zeit, der das dramatische Gesamtkunstwerk sich träumte und in seiner Weise schuf, wird auch durch das Schauspielerische im eigenen Selbst (so gewiß wie nicht nur dadurch) zu
30 seinem großen, allzu »großen« Werk aufgerufen.

Was war es denn, was Wagner in dem magischen Kreis des Schopenhauerschen Pessimismus festhielt? Seelische Veranlagung? Vielleicht. Philosophische Halbbildung? Gewiß! Aber es ist doch auch nicht zu übersehen, daß die Zeitmode den Pessimismus »interessant« gemacht hatte, und daß er den Schauspielernden eben dieser Zeit Schminke war. (Man legte »bleich« auf.)

35 Man weiß, daß es Nietzsche war (Fontane sagte von Wagner nur: er mogelt), der den Vorwurf des Schauspielertums gegen Wagner erhoben hat. So gewiß das aus getäuschter Liebe geschah, so gewiß diese Enttäuschung Nietzsche lange Zeit verhindert hat, sich das Auge für das Große in Wagners Werk, diese gewaltige Theatralisierung der Leidenschaften, offen zu halten, so gewiß besteht seine Feststellung des Schauspielertums in Wagner zu Fug und Recht. Man könnte mit gelinder Paradoxie weitergehen und sagen: dies große Werk wäre ohne die schauspielernde
40 Kraft, die bereits mit der Konzeption einsetzt, die Gestaltung bedingt, die Szene aufbaut, die Musik peitscht, nicht nur wirkungsärmer, nein, auch kleiner geworden.

Aus Nietzsche: »So dürfte man wohl in ihm eine schauspielerische Urbegabung annehmen, welche es sich versagen mußte, sich auf dem nächsten trivialsten Wege zu befriedigen, und welche in der Heranziehung aller Künste zu einer großen schauspielerischen Offenbarung ihre Auskunft und ihre Rettung fand.« »War Wagner überhaupt ein Musiker?
45 Jedenfalls war er etwas anderes mehr: nämlich ein unvergleichlicher Histrio, der größte Mime, das erstaunlichste Theatergenie, das die Deutschen gehabt haben, unser Szeniker par excellence.« Woran sich denn freilich das tiefe Wort knüpft: »Man ist Schauspieler damit, daß man *eine* Einsicht vor dem Rest der Menschen voraus hat: was als wahr wirken soll, darf nicht wahr sein.«

Nietzsche nennt Wagners drei Stimulantien, die die Reizmittel aller Erschöpften seien: das Brutale, das Künstliche und das Unschuldige. Aus solchen Stimulantien heraus erstehe das hysterisch-heroische Weib, das Wagner erfunden und in Musik gesetzt habe. Fortgang auf solchem Wege sei es, daß die Attitüde der Zweck, Drama und Musik aber immer nur ihre Mittel seien. Freilich verkennt Nietzsche auch nicht, daß Wagner, in seinem Streben nach Erneuerung der Kunst, die Bühne zur Aufflugsebene haben nehmen müssen, sei sie doch damals, als er hervortrat, die einzige noch vorhandene künstlerische Basis gewesen.

55 Fast will es scheinen: mehr als alle Enthüllungen Nietzsches deckt es Wagners Schauspielertum auf, daß sich ein Hans Makart, der Maler der Pose, zu Deckengemälden mit Motiven aus dem »Ring der Nibelungen« anreizen ließ. Aus der Geste formt sich diese Zeit die Gestalt.

Aber war es wirklich nur enttäuschte Liebe, was Nietzsche gegen Wagner aufrief? Vielmehr: der Dolch, den er dem Freunde in den Rücken stieß, war noch naß aus der Wunde, die er sich selber beigebracht hatte.

60 Sehr wahrscheinlich, daß sich Nietzsche des Schauspielertums in ihm selber bewußt gewesen ist. Zweifellos, daß es in seinem Werk besteht. Unter seinen Büchern ist der »Zarathustra« das Buch, hinter dem die Erkenntnis: »Was als wahr wirken soll, darf nicht wahr sein« hervorlugt.

Wenn ein Nietzsche, der um das Ringen um Gott wie wenige wußte, seinen Zarathustra sagen läßt: »Wenn es Götter gäbe, wie hielte ich's aus, kein Gott zu sein! Also gibt es keine Götter«, so ist damit ein sehr anders geartetes Empfinden, als es der Wortlaut vorspiegelt, sehr anders geartet eingekleidet, drapiert, auf die Bühne gezerrt. Im Gefühl des Lesers stellt sich geradezu eine Kitschvorstellung, das seelische Gleichgewicht wieder herzustellen, dabei ein: die Vorstellung des Komödianten, dem daheim sein Weib gestorben ist, der vom Totenbett hinweggeilt, den Theaterbart umbindet und den Lear agiert.

Es steht dies eine Wort hier aber für viele im »Zarathustra«, die in gleicher Weise verräterisch werden.

70 Und dennoch ist ein anderes im »Zarathustra« für das Schauspielersiche in Nietzsche in noch höherem Grade kennzeichnend. Zarathustra sucht sich jeweilig für seine Gedankengänge Dekoration: der Niederstieg vom Berge, die Stadt, die Höhle, der Sonnenaufgang; und Requisiten: die Tiere, der Adler, die Schlange. Ja, hat man gesagt: das eben sei das »Dichterische« im Zarathustra! Mit nichten. Wäre dies alles verdichtet, es wirkte nicht dekorativ. Das aber tut es. Es ist auch nicht wahr, daß dies Landschaftliche im »Zarathustra« individuell erfaßt sei; Nietzsche sieht nicht die Pinie, sondern den Baum; er greift nicht die Schlange, sondern das Reptil; was er vor Augen hat, dieser dennoch sehr redliche Wanderer, sind Gemäldeausstellungsvisionen.

(Lichtwark sah den Fluch der Zeit darin, daß die Bilder nicht mehr für bestimmten Zweck und nicht mehr für besondere Zimmer gemalt würden, sondern für Ausstellungen; das führe naturnotwendig zu Affektation, aus dem Bedürfnis, unter vielen Bildern aufzufallen. »Hat es jemals vor unserem Jahrhundert eine affektierte Kunst gegeben?«)

80 Nietzsches dekoratives Denken: »Wohl bin ich ein Wald und eine Nacht dunkler Bäume: doch wer vor meinem Dunkel nicht scheut, der findet auch Rosenhänge unter meinen Zypressen« (selige Rosenhänge, die im Wald und unter Zypressen gedeihen).

Nietzsches dekoratives Denken: »Dort ist die Gräberinsel, die schweigsame; dort sind auch die Gräber meiner Jugend. Dahin will ich einen immergrünen Kranz des Lebens tragen.« Man vergegenwärtigt unmittelbar die Toteninsel Böcklins. Warum man dies Ausstellungsbild vor Augen hat? Gerade weil die Worte jedweder Anschaulichkeit entbehren.

Bei Böcklin läßt sich der Weg unschwer verfolgen. Seine Anfänge sind ein Dienen und Begreifen, ein Lernen an der Natur. Sein Ruhm heißt: Natur-Dekorateur sein. Die Frauengestalten seiner Spätzeit muten an, als wären sie insgesamt Hofopernsängerinnen a. D., berühmt geworden in Wagner-Opern. Sie verleugnen eine verräterische Verwandtschaft mit Lenbachs sich im Abweisen anbietenden Kokottendamen nicht.

Böcklin malt (um 1865) das Liebespaar auf einem Hügel. Beide sind nackt, beide posieren in die Landschaft hinein; und wenn man Haltung und Gesichtsausdruck des frisierten Mädchens analysieren wollte, müßte man sagen: sie bereut, was sie gegeben hat. Man kann allenfalls auch jahreszeitliche Stimmungen aus dem Bilde lesen, nur eben nichts von Liebe. Die Schaulust, nicht die Empfindung, entscheidet, – Ausstellungskunst.

95 Oder: denkt diese Lautenspielerin (1875) an ihr Instrument und an die Melodie darin? Schwerlich! Sie steht auf der Bühne, erfüllt in ihrer Gewandung eine koloristische Aufgabe, die Hintergrunddekoration heißt »Landschaft«.

Und das eben ist es, was den späten Böcklin kennzeichnet. Er arrangiert Landschaft, wie man Kulissen schiebt. Er arrangiert in eindrucksvoller, viel zu eindrucksvoller Weise. Er häuft die Versatzstücke. Er gibt Landschaft gleichsam in seelischen Superlativen, in romantischen Leckerbissen. Wenn er (1875) »Pan zwischen Säulen« malt, so ist Pan etwas wie ein hyperromantisches Triumphtor aus Säulenresten gebaut, er tritt als Akteur aus dem Naturvorhang.

Hier liegt auch eine Erklärung der Böcklinschen Farbgebung. Sie entspricht seelisch Wagners (der sie liebte)

Musik.

Böcklin ist nicht bei der Dekoration stehengeblieben, er malte auch Drama als solches: zu dramatischer
Ausdruckskraft wird die Landschaft aufgerufen. Den Hirten und die Ziegen jagt's den Abhang hinab. Hoch oben ist
105 Pan aufgetaucht. Ein frisierter Pan. (»Der Panische Schreck« um 1860).

In ihrem Ursprung sind Mythos und Religion eins. Löst sich der Mythos von dem religiösen Empfinden los, so flattert
er, ein Nebelgebilde, in Lüften. Gelingt es ihm wieder Boden zu gewinnen, so – auf der Bühne. Der seiner
unmittelbaren Religiosität beraubte Mythos ist zu Theaterdasein verdammt.

110 Wagner, Nietzsche, Böcklin haben Mythos geschaffen, aber Mythos, der zu ihrem religiösen Bewußtsein in keiner
oder nur loser Verbindung stand. Das Schauspielerische in ihrer gewiß (zeitlich gesehen) großen Kunst tritt nirgends
unverhüllter zutage, als wo sie sich um Mythisierung religiöser Vorstellungen mühen.

Nietzsche und sein »Zarathustra« stehen einem dabei unmittelbar vor Augen. Nicht nur, weil die Einkleidung dieser
Philosopheme alter religiöser Tradition entnommen ist, vielmehr, weil hier Gottleugnen Gottbekennen heißt. Auch die
115 Verneinung setzt die Bejahung voraus. Gerade aber in Gestaltung des Zarathustra-Mythos verfällt Nietzsche zu tiefst
der Schauspielerei seiner Zeit. »Wohlan, das ist meine Predigt für *ihre* Ohren: ich bin Zarathustra, der Gottlose, der da
spricht ›wer ist gottloser denn ich, daß ich mich seiner Unterweisung freue?«

Böcklin wendet sich religiösen Stoffen zu, verliert darüber seinen mütterlichen Boden und findet sich auf der Rampe
wieder. Es ist ein seltsames Empfinden, mit dem man heut auf sein bekanntes Bild »Der Gang nach Emmaus« (1876)
120 blickt: als leugnete diese Landschaft, ausgesprochen heidnisch in sich, den Gang der Männer und die
Begegnungsmöglichkeit mit dem Auferstandnen. Und kaum war irgendjemand, sagt einem inneres Empfinden, der
christlichen Botschaft ferner, als jener Böcklin, der die Maria Magdalena (1895) konzipierte: nicht einmal eine gute,
nein, eine Provinzdarstellerin mit schmalzigen Tönen in der Kehle, agiert hier die Büßende. Böcklins Apostel Paulus
(1898): der Garnisonspfarrer mit dem Seitengewehr in der Hand.

125 Der Richard Wagner des »Parsifal«: Wie werden hier Fußwaschung und Salbung – als wären's beliebige
Kleidungsstücke und würden nun einem, dem sie nicht paffen, anprobiert – zu leeren szenischen Effekten ausgenützt.
Wie schauspielert hier Musik! Es muß nun freilich diese Kundry zu einer jener Hysterischen werden, von denen
Nietzsche in Hinblick auf Wagners Frauengestalten sprach, denn selbst der Fluch, unter dem sie fortlebt, ist aus dem
Rock des Ewigen Juden geschnitten, und der sie ins Leben rief, glaubte längst nicht mehr an das Verderberin-Weib,
130 sondern verlangte, müde und alt, dem Zeitgebot gemäß, nach dem Erlöserin-Weib. Allherrschend ist hier die Geste
geworden, nicht nur in dem zutiefst unfrohen Text, nein, auch in der Musik. Den letzten äußeren Gradmesser zu
gewinnen, richte man sein Augenmerk darauf, wie oft und unbegründet ein Parsifal ohnmächtig zusammenbricht: der
reine Tor, in jedweder Weise zum Schauspielern gezwungen.

Aber man sei gerecht: zu dem Mythos Parsifal konnte keine Zeit weniger seelischen Stoff liefern, als eben die, in der
135 er aus Süchten neu geboren werden sollte.

Im Jahre 1902 schreibt Lichtwark, er habe erlebt, daß auch die Architektur falsches Pathos haben und schauspielern
könne. Beispiel werden ihm dafür die Hannoverschen Museumsbauten und der Dom in Berlin.

Dieser Dom, in dem sich denn nun freilich das deutsche Kaisertum ein verräterisches Denkmal gesetzt hat, ist ihm
140 »eine böartige Architektur«. »Wo man sie anpackt, Augenverblendung. Nichts Gewachsenes, kein Organismus, eine
Parodie, eine Karikatur der Baukunst ...« »Im Dom war ich auch. Lieber Gott! Ich dachte, schlimmer als außen ginge
es nicht. Aber es geht doch, wie der Augenschein lehrt.« Angesichts des Berliner Doms wird der Simplicissimus-Witz
zu historischem Dokument, jener Witz, der den Zuckerbäcker mit seinen Lehrjungen vor das Gebäude ruft und ihn
sagen läßt: »Jungens, seht euch das an, da könnt ihr was lernen!«

145 Man sinne dem Gedanken in seiner Tiefe nach: eine Zeit, die schauspielert, wo sie sich das Gotteshaus baut. Man
blickt zurück auf »Thron und Altar«. Eine Zeit, die da zumeist schauspielert, wo sie ihr religiöses Empfinden zum
Ausdruck zu bringen hat.

Die Zeit Richard Wagners und damit die seine, die Bismarckzeit, zu kennzeichnen, hatte Nietzsche die Worte: »durch
und durch bewußt, unedel, gewaltsam, feige« gebraucht. Diese Worte auf ihr Wesentliches zurückgeführt? Eine Zeit,
150 die in ihrer Kunst schauspielert.

In diese Zeit tritt das dramatische Werk Ibsens wie Gerichtsvollzieher in einen verschuldeten Haushalt.

Die Einwirkung auf die bürgerliche, diese schauspielende Gesellschaft? Das Gesamtwerk Ibsens war Feldzug gegen

die Lebenslüge gewesen: sie hatte der junge Ibsen in dem bewußten Betrug der »Stützen der Gesellschaft« gefunden;
155 sie der zum Mann Gereifte im Wellengekräusel schwacherziger Ehezärtlichkeiten aufgedeckt; sie der Greis in der
Mutlosigkeit zum Werk gebrandmarkt. Monumental war hier der Zeit der Wahrheit-Förderer erstanden, ihm wurde
wie kaum einem Zweiten applaudiert, und in diesem Applaus zum mindesten war nichts von Schauspielerei.

Leibhaftig und wesentlich ging die Wahrheitsforderung durch die innerlich auf Schauspielertum, angewiesene Zeit.

Die Folge: in einer Vielheit bürgerlicher Köpfe, Menschen, die ohnedies ihren Halt an der Religion verloren hatten,
160 setzte sich die Vorstellung fest, daß Wahrheit die ethische Panazäe sei. Im Grunde könne man tun und lasten, was man
wolle, einzige Forderung sei, sich zur eigenen Tat zu bekennen. Diesen allen wurde Wahrheit zu – Brutalität.

Die anderen nun, denen das Schauspielertum unauslöschbar im Blut saß, begannen – Wahrheit zu schauspielern. Das
fällt nicht schwer, fand aber in der Zeitstimmung die weitere Nahrung, daß man die Ansicht hegte, des großen
Kanzlers eigenste Größe sei es gewesen, sich des Wahrheitssagens in der Diplomatie als letzten Trumpfs zu bedienen.
165 Man stellte sich Bismarck – und keineswegs ganz zu Unrecht – als den Giganten vor, der auf die Spieltische der
politischen Arrangeure und Intriganten die Bombe Wahrheit wirft. Diesen allen also wurde Wahrheit zu –
gesteigertem Schauspielertum, zu einem neuesten Diplomatentrick.

Das alles wird man bestätigt finden, wendet man das Augenmerk von den Künsten ab und der Wirklichkeit zu.
(2441 words)

Quelle: <https://www.projekt-gutenberg.org/heilborn/bismarck/chap020.html>