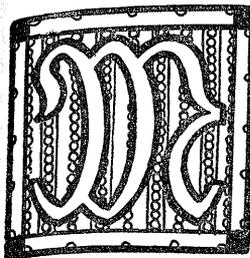


## Deforationen/ von Hermann Bahr



ahler hat den Fidelio neu inszeniert, mit neuen Deforationen von Koller, melden die Wiener Zeitungen. Einige spöttisch: Wo zu? der alte Fidelio war noch ganz gut. Andere zustimmend: Die Deforationen sind wirklich sehr schön. Aber niemand merkt, was die Vorstellung bedeutet. Es ist österreichisch, daß das Große, wenn es einmal geschieht, unter uns nur infognito geduldet wird. Man läßt es sich gefallen, so lange es unerkannt bleibt. Das ist die stille Verabredung. Siehe Grillparzer. Siehe Bruckner und Hugo Wolf. Siehe Klimt. Mein Stolz ist es, aus dieser österreichischen Art zu schlagen. Es wird von mir einst heißen: er hat, was in Österreich nicht Sitte ist, das Große gegrüßt.

Diese Inszenierung des Fidelio hat, mit der des Tristan zusammen, eine Frage gelöst, um die man sich seit Jahren in Europa bemüht, ohne ihr beizukommen: die Frage der Deforation. Das Gefühl war schon überall: die Deforation, statt dramatisch mit zu wirken, stört nur noch; Wagner hat das Verhältnis des Worts und der Gebärde zur Musik gefunden, sollte jetzt nicht auch ihr Verhältnis zur Linie, zur Farbe, zum Licht zu finden, sollten nicht auch diese jetzt auf den dramatischen Ausdruck zu bringen sein? Dies hat Koller getan.

Noch für Laube war die Deforation nur da, um das Lokal der Dichtung anzuzeigen, nicht: um es zu sein. Das soll sie erst seit Dingelstedt und den Meininger. Diese meinen: die Phantasie des Zuschauers reicht nicht mehr aus, man muß ihr abnehmen, was sie nicht mehr leisten und das Drama doch nicht entbehren kann, durch die Deforation muß geschehen, was bisher durch die Phantasie geschah. Die Phantasie wird offenbar immer träger: hat ihr anfangs, bis Shakespeare, das bloße Wort, zuerst nur hörbar ausgesprochen, bald schon auch sichtbar aufgeschrieben, genügt, um sich das Schloß, den Wald aus eigenem zu schaffen, hat sie dann, um erregt zu werden, stärkere Zeichen im grelleren Alphabet gemalter Bäume oder Tore (die doch wirklich nur intensivere Buchstaben sind, Buchstaben, die sich wieder auf ihr Urwesen besonnen haben, das vergessen worden war) verlangt, so scheint sie jetzt ganz zu versagen: sie glaubt nur noch, was sie greifen kann. Also: Panorama. Aber da begibt es sich, daß sie, tot geglaubt, sich plötzlich sehr unangenehm lebendig zeigt: denn nun, aus Mißtrauen so von aller Mitarbeit am Drama völlig ausgefetzt, müßig geworden, unbeteiligt, beginnt sie jetzt, sich gegen das Drama zu wenden, für welches sie nichts mehr zu tun hat; ihre Kraft, frei geworden, zieht den Zuschauer ab, er wird zerstreut und während man eben noch klagte, sie sei zu schwach, muß man jetzt wieder sorgen, sie zu bändigen und zu beschwichtigen. Für das Drama nicht mehr wirksam, droht sie es gegen das Drama

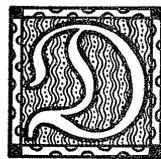
zu werden, und so muß man sie jetzt, um sie unschädlich abzufinden, neben dem Drama beschäftigen. Das hat schon Dingelstedt erkannt, als er die Dekoration makartisch nahm und in ihr nicht nur, als vollkommenes Panorama, das Lokal der Handlung, sondern in diesem noch mehr gab, mehr als die dramatische Handlung enthält, nämlich einen Zuschuß für die Phantasie, an welchem sie sich sättigen mag. Hat diese früher, vor dem Panorama, durch das Wort oder jene Zeichen erregt, sich das dramatische Lokal auszumalen gehabt, so wird sie jetzt, seit das Panorama mehr als den dramatischen Inhalt bringt, dadurch erregt, sich eben dieses Mehr des Malers, woran gemessen ja der Dichter nur inkomplett wirkt, auszurichten. Ihre Kraft, die sonst störrisch würde, ist dann wieder versorgt, aber freilich um den Preis, den Sinn des Dramas zu vernichten, dessen Wesen es doch allein ist: alle geistigen und sinnlichen Kräfte versammelter Menschen in eine einzige Leidenschaft zu werfen, die den Zwist der Triebe, der das gemeine Leid des Tages ist, in einem Moment der höchsten Seligkeit austilgt. Dort aber begibt es sich jetzt, daß sozusagen dem Geiste und dem Gefühle ein ganz anderes Stück als der Phantasie vorgespielt wird, jenen nämlich das des Dichters, dieser eines, zu dem der Maler sie reizt. Neu, wirkt das natürlich, weil die Phantasie dankbar ist, daß sie nur überhaupt wieder mittun darf. Deshalb loben die Leute jetzt den Tell im Burgtheater so. Sie versichern, sich darin viel weniger zu langweilen, seit die Maler Kessler und Goltz die ganze Schweiz und zuletzt sogar ein Dachfeuer zeigen. Darüber freut sich die Phantasie geschäftig, nur der Text stört noch etwas.

Seit Jahren suchen nun einige Künstler eine Dekoration, die dem Wesen des Dramas gemäß wäre, fähig, die Phantasie des Zuschauers in den dramatischen Ausdruck zu leiten. Appia, der junge Fortuny, Gordon Craig, unser Olbrich, unser Koller, unser Moser, Peter Behrens und der Kreis um Reinhardt. Jeder anders, aber darin einig, daß die Dekoration nichts zu sein, sondern alles nur zu bedeuten hat, daß sie nicht nachahmen, sondern schaffen, nicht Realität, sondern Suggestion soll, daß aber, was sie schafft, dasselbe sein muß, woran der Dichter schafft, nur unserer Empfindung durch ein anderes Rohr zugebracht. Sie soll also das Wort des Dichters weder realisieren noch illustrieren, sondern denselben Wert, den es für die Stimmung hat, in Farben umgesetzt enthalten. Auf der Bühne stehen Schauspieler, reden, gebärden sich, bis der Zuschauer, indem diese Worte, die er hört, diese Bewegungen, die er sieht, in ihm Gedanken und Gefühle auslösen, in eine Spannung der Blutgefäße gerät, welche ihm als freudige oder schmerzliche Stimmung bewußt wird. Er kann aber auch, ohne diese Reden und Gebärden zu vernehmen, in dieselbe Spannung der Blutgefäße und dadurch zum Bewußtsein genau derselben beklemmenden oder erlösenden Stimmung durch bloße Tonempfindungen gebracht werden. So ist die Ouvertüre Leonore 3 in ihrer Wirkung das Drama selbst. (Wagner I. 197.) Sie bereitet nicht die Handlung vor, sie hilft ihr nicht nach, sie ist sie. Das heißt: ihre Klänge lassen uns dieselbe Folge von Spannungen und Lösungen unmittelbar empfinden, die uns die Handlung des Fidelio bringt. Aber ebenso müssen uns Lichtempfindungen, wesentlich dosiert,

dieselbe Folge derselben Spannungen und Lösungen bringen können. (Man vergleiche Carl Lange, Sinnesgenüsse und Kunstgenuß.) Die Dekoration hat also keineswegs das Wort des Dichters real auszuführen, sondern seinen Wert für die Stimmung des Zuschauers in ihrer mit den Augen verkehrenden Sprache zu sagen. Wenn es also bei ihm heißt: Wald oder Schloß, nicht einen wirklichen Wald oder ein wirkliches Schloß hinzustellen, was nur die Phantasie des Zuschauers hemmen und seine Erwartung immer enttäuschen würde, sondern den sinnlichen Reiz, den emotiven Wert dieser Worte in ihre Mittel umzuschalten: in Linien und Farben umzusetzen. Darin begegnen sich alle Wünsche. So haben wir in einem Darmstädter Gespräch einst, halb im Scherz, der doch eine leidenschaftliche Sorge nicht verbergen konnte, den Hamlet mit einer Dekoration aus bloßen Vorhängen zu inszenieren gedacht, sicher, daß dieses Zelt, das wir bald enger, bald weiter verschoben, bald verdunkelten, bald erleuchteten, genügen müsse, um durch diesen Wechsel der Wirkung auf das unbewußt mitschaffende Raumgefühl, durch diese Veränderung des Lichts und der Farben den Gehalt jeder Szene optisch mitzutheilen. Kolo Moser hat solches dann im Jung-Wiener Theater versucht, aber vor einem aus ganz anderen, übrigens durchaus persönlichen Motiven und aus der Wiener Rancune gegen das Talent zu turbulenten Publikum, als daß das Experiment etwas beweisen würde. Nur muß ich sagen, daß mir selbst der Gedanke später verdächtig geworden ist. Er scheint an sich unabweislich, schon weil er aus dem dramatischen Begriffe Wagners zu folgen scheint, an dem die Entwicklung nun einmal nicht mehr vorbei und über den sie nur, indem sie ihn vollendet, hinaus können wird. Wie das Wort des Dichters, das, für sich allein, nur an den Verstand dringt, vom Orchester in das Gefühl getragen wird, soll es zuletzt, durch die höchste Reaktion eben des Gefühls wieder zurückgeworfen, wie eine von der äußersten Erregung völliger Entrücktheit ausgestoßene Vision, aus der verschwimmenden Sehnsucht einer schon in Schlaf versinkenden, aber noch vom Tag verfolgten inneren Dämmerung zur leuchtenden Gewißheit des Traumes verklärt, sich dem verzückten Auge als ein sichtbares Echo zeigen. Unanfechtbar deduziert. Nur haben wir dabei vergessen: die Dekoration steht ja schon da, wenn die Szene beginnt, während der Zuschauer doch eben durch den Verlauf der Szene erst, eben an der dramatischen Begebenheit erst, die zunächst nur seinen Verstand trifft und über diesen erst an das Gefühl dringt, nach und nach der Stimmung fähig wird, die er in unserer Dekoration sogleich schon erblickt, lange bevor er noch innerlich soweit ist, sie zu spüren. Und das Orchester? wird man fragen. Gilt denn da nicht dasselbe? Nein, weil zwischen dem armen, einzelnen, fremden Menschen, als welcher der Schauspieler zunächst auf uns wirkt, und jener vollen, vom besonderen gereinigten, unser ewiges inneres Eigentum verkündenden Stimmung einer idealischen Dekoration die Verbindung fehlt, welche zwischen dem Sänger und dem Orchester durch die menschliche Stimme hergestellt wird, da diese zunächst, in der Region des Verstandes beginnend, durchaus real ist, nämlich der freundige oder schmerzliche Laut eines einzelnen besonderen Menschen, aber die Kraft hat, indem

dieser in unseren Sinnen zum reinen Klange wird, sich aus ihm sogleich ins Allgemeine, in die Freude, in den Schmerz an sich, die auch unsere sind, zu verwandeln und uns so fähig für das Orchester zu machen, wenn es jetzt anhebt, uns diesen besonderen fremden Fall als unsere eigene Sache vorzutragen. Solange diese Verbindung, welche zwischen dem Sänger und dem Orchester durch die menschliche Stimme geschieht, zwischen dem zunächst durchaus real wirkenden Schauspieler, den der Zuschauer erblickt, und unserer durchaus ideal wirkenden Dekoration fehlt, für welche der Zuschauer eben durch den dramatischen Prozeß erst bereit wird, ist alles vergebend. (Womit eigentlich das ganze Buch von Appia erledigt ist.) Diese Verbindung stellt Koller her. Im Fidelio noch sicherer als schon damals im Tristan. Und deshalb darf ich sagen: die Frage der Dekoration ist jetzt für uns gelöst.

Diese Verbindung stellt Koller durch einen Einfall her, der sich eigentlich von selbst zu verstehen scheint. Wie alle genialen Einfälle; man braucht sie nur zu haben. Er macht nämlich einfach unsere ideale Dekoration, aber so, daß sie zuerst auf den Zuschauer durchaus real wirkt und ihm erst, wenn er durch den dramatischen Verlauf so weit ist, daß er jetzt den fremden Fall schon für seine eigene Sache zu nehmen beginnt, ihren sinnlichen Reiz, ihren emotiven Wert enthüllt. Eine Dekoration, die sich mit dem Zuschauer verwandelt, während in ihm die dramatische Verwandlung geschieht, in der er aus einem Zusehenden zum Mitführenden wird. Zuerst ist dies das Schiff des Tristan und dies ist Florestans Kerker. Solange nämlich ich noch der Herr im Parkett bin, der erfährt, daß ein Ritter seinem Herrn eine Frau bringt oder daß ein Weib den geliebten Mann befreien will. Aber wenn jene nun den Trank der Mutter nehmen, wenn Leonore sich „dem inneren Trieb“ verlobt, wenn ich jetzt, für mein Gefühl in jenen Tristan, diesen Florestan verzaubert, nicht mehr irgend ein Fremder, sondern derselbe bin, dem dies geschieht, in welcher Magie doch allein alles dramatische Wesen besteht, dann weiß ich plötzlich gar nicht mehr, daß dies ein Schiff, dies ein Kerker ist, sondern mir sind es jetzt Farben, so den Tönen gleich, die ich vernehme, als ob ich plötzlich Töne sehend geworden wäre.



Der Gedanke der idealen Dekoration beruht auf der Erfahrung, daß Farben und Linien für uns nicht bloß Zeichen der Wirklichkeit sind, durch welche wir an diese erinnert werden können, sondern auch an sich, solcher realer Beziehung und Bedeutung enthoben, unmittelbar als sinnliche Reize wirken, die uns als Emotionen bewußt werden. Farben und Linien können uns traurig oder froh, gefast oder zornig machen und indem der Künstler sie dosiert, kann er uns zu seiner Empfindung zwingen. Für diese Wirkung auf unser Gemüt ist es natürlich gleich, was sie sonst, auf die Wirklichkeit bezogen, etwa noch bedeuten mögen, wenn sie nur unsere Sinne und durch diese unsere Nerven so reizen, daß eine Veränderung in unseren Blutgefäßen geschieht, eine Spannung oder Lösung von eben jener Art, die uns als die Stimmung, die der Künstler von uns verlangt, bewußt wird. In jenem Darmstädter Gespräch nahmen wir Vorhänge, um sogleich im Zuschauer jede

Beziehung auf die Wirklichkeit auszuschließen, während sich Koller eben dieser Beziehung auf die Wirklichkeit wissentlich bedient, um die Idealität seines Raumes so lange zu maskieren, bis der Zuschauer durch den Verlauf der dramatischen Handlung fähig wird, ihren sinnlichen Reiz und emotiven Wert einzulassen. Ich sage dem Künstler: Male mir mein Zimmer so, daß es mich festlich oder, zur Sammlung oder wehmütig stimmt, ein Zimmer der Pracht oder der inneren Einkehr oder der Erinnerung. Dann wird er Farben und Linien so zu messen und zu mischen haben, daß jene Stimmung in mir ausgelöst wird. Übrigens mögen sie rein geometrisch oder auch als freies Ornament geführt sein oder sie mögen sogar zu dieser sinnlichen und emotiven Bedeutung auch noch eine zweite haben, einen realistischen Nebenstimm nämlich, indem sie daneben auch etwas Wirkliches darstellen. Künstler von geringer Kraft helfen sich sogar damit bisweilen aus, indem sie, wenn sie ihren Linien und Farben nicht zutrauen, uns froh oder traurig zu machen, etwas Frohes oder Trauriges darstellen, um so aus unserer nachhelfenden Erinnerung zu ergänzen, was ihre Kraft versagt. Einen sehr starken Künstler, der sich der suggestiven Macht seiner Linien oder Farben sehr sicher weiß, könnte es umgekehrt reizen, wenn er ein Zimmer der Freude auszumalen hat, mit seinen Farben und Linien der höchsten Lust etwas in der Wirklichkeit Trauriges darzustellen, gewiß, daß die sinnliche Wirkung seiner Farben und seiner Linien stärker als der logische Widerstand unserer herausgeforderten Erinnerungen sein wird. (Was freilich tief unkünstlerisch wäre, als ein bloßes Spiel, um die Technik zu zeigen, während es wesentlich künstlerisch ist, daß wir sie nirgends spüren.) Immer aber wird, im Zimmer, die reale Bedeutung, um die zuerst der Verstand fragt, sogleich vom sinnlichen Reize verdrängt. Im ersten Augenblick sagt der Verstand, der alles auf seine Welt beziehen muß: Dies sind Dreiecke und Kreise oder Blumen und Bäume; aber sogleich fängt die Farbe, die Linie dann unmittelbar auf das Gefühl zu wirken an, wir fragen nichts mehr, wir wollen nichts mehr wissen, wir spüren nur noch eine Macht, von welcher die Stimmung, die wir mitgebracht haben, aufgehoben und uns dafür eine andere eingegeben wird. Es geschieht also, daß sich, was wir sehen, unter unseren Augen zu verwandeln beginnt: aus einem logischen Reize, der unseren Verstand trifft, in einen sinnlichen, der unser Gefühl bewegt. Auf diese Verwandlung stellt Koller seine Dekoration ein, die durchaus real, als Schiff des Tristan, als Kerker des Florestan wirkt, bis der Zuschauer plötzlich, durch den Verlauf der dramatischen Begebenheit selbst in ihren Prozeß gezogen, sie nun als eine wunderbar geheimnisvolle Epiphanie der Löne fühlt, bis sie unter seinen Augen aus einer realen zur idealen wird, bis in ihr, was auf der Bühne geschieht, was im Orchester erklingt, dasselbe Wesen, dort dem Verstande dargebracht, hier dem Gefühle zugeführt, allmählich in unsere Tiefe versenkt, zuletzt aus dieser gleichsam als eine höchste, letzte Halluzination zurückgeworfen erscheint, wirklich einem Traume gleich, der uns ein geliebtes Antlitz, das uns aus der Verworrenheit des Tages in die klare Stille der Nacht folgt, nun erst in seiner Wahrheit, auf der sonst wie ein Rebel ist, erblicken und erkennen läßt.

Sucht man irgend ein Wort, da wir es uns nun einmal nicht abgewöhnen können, definieren zu wollen, so ist es vielleicht: Beseelung, Verseelung der Dekoration. Ein Schiff, ein Kerker, ganz real, freilich von einer Realität, die vom Zufälligen durchaus gereinigt und auf das Notwendige gebracht ist, von einer sozusagen heroischen Realität und in die nun der Geist der Töne fährt, bis sie so sein Ausdruck wird, wie, wenn der Sturm in den Wald fährt, es nicht mehr Bäume, die sich biegen, sondern jetzt ungeheure Figuren des Sturmes, seiner Wut und seiner Eier, sind. Also, wenn man ein anderes Wort will: Dekoration als Ausdruck. Oder man kann es auch noch anders sagen: Synthese der realen und der idealen Dekoration. Wie schließlich Synthese wohl auch das Wort des Dirigenten Mahler ist: Synthese der ungebrochenen Empfindung für den Ernst der großen Linie mit einer zuckenden Reizsamkeit für den leisesten Strahl einer schon wieder ausflackernden Erregung. Wie es schließlich auch das Wort für die Isolde, die Leonore der Wildenburg ist, dieser einzigen tragischen Sängerin unserer Zeit: Synthese jener „vorletzten“ Schauspielkunst (wie Kerr gesagt hat), die durch das unmittelbar aus den Tiefen einer aufgerissenen Seele mit der Kraft des Lebens selbst strömende Gefühl auf uns wirkt, und einer neuen, künftigen, uns zuerst an der Duse und der Eysoldt bewußt gewordenen von „farbiger Tragik“, die jenes Gefühl ganz in eine einzige Gestalt, die Gestalt dann wieder in eine einzige Geste, einen einzigen Laut von solchem Fieber drängt, daß wir darin mit plötzlich erhellter Seele alle ewigen Wunder, einen Moment seliger Entrücktheit lang, aufgesprungen zu spüren glauben.

Ich sage mir oft, ich sage mir täglich: Nein, man kann in Wien nicht mehr leben, fort! Hier sind nicht zwölf Menschen, die halbwegs europäisch empfinden. Und hinter ihnen ist gleich nichts; das Chaos. Aber dann malt Klimt ein neues Bild. Dann macht Koller den Tristan oder den Fidelio neu, Mahler dirigiert, die Wildenburg singt. Und ich sage mir dann: Ich könnte doch nirgends leben als in Wien, wirklich leben, was mir Leben ist.

